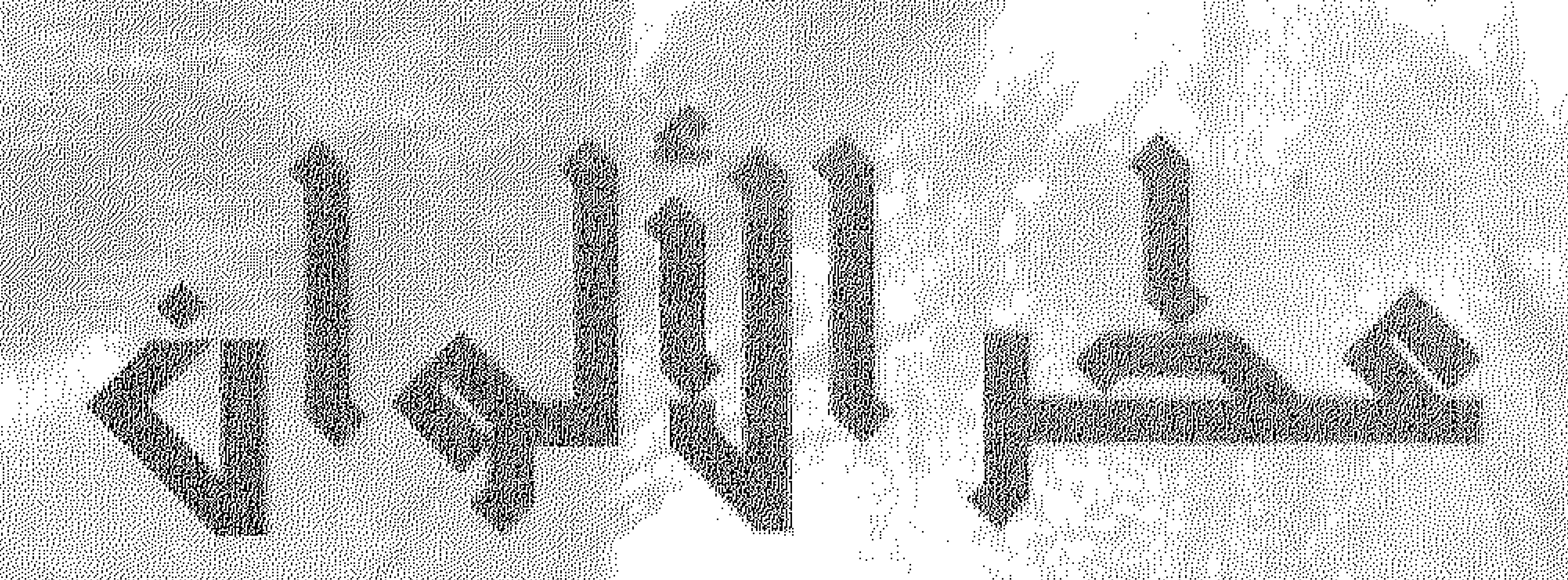


مختارات من أعمال مصورات مصريات معاصرات

إنجى أفلاطون

زينب عبد العزيز

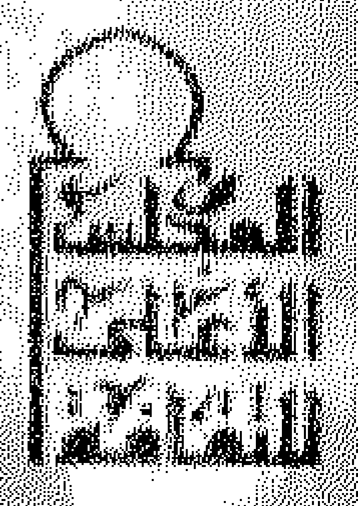
وسام فهمى

نازلى مدكور

زينب السجينى

تأليف

نعيم عطية



عطر وألوان

«مختارات من أعمال مصورات مصريات معاصرات»

- إنجي أفلاطون
- زينب عبد العزيز
- وسام فهمي
- نازلي مدكور
- زينب السجيني

نعيم عطية



مقدمة

هذه صفحات عن عطاء خمس مصورات مصريات، مشهود لهن بالتمكن من أدواتهن التشكيلية، وثراء مضامينهن الفكرية والوجدانية، بالإضافة إلى طلاوة حواراتهن مع الطبيعة والإنسان بصفة عامة.

عرفت إنجى أفلاطون (١٩٢٣ - ١٩٨٩) بنضالها الاجتماعى، وتوصلت نازلى مدكور إلى مد الفن لوظيفة اجتماعية جديدة. ألا وهى الاحتجاج على تلوث البيئة. وتهديد الحياة بالتخثر بل وبالغناء أيضًا.

كما أظهرت زينب السجينى فى لوحاتها مبلغ حبها للتراث الشعبى، والفلاح المصرى، الذى لازال يحمل سمات تربطه بالفرعونية، وأيضًا بالأرض الأفريقية. إن حب زينب السجينى للإنسان البسيط، ومبلغ ارتباطه بالحيوان من حوله أمر جد محَّببٍ إلى القلوب، مما يجعل منها حقًا أنشودة للبراءة والبساطة.

أما زينب عبد العزيز، فلا تعرض عن الانشغال بتصوير بيئات مكافحة فقيرة، وعلى الأخص الصيادين على ضفاف

النيل، الذين لا مأوى لهم، هم وأسرهم، غير مراكب الصـــيد، التى هى أيضًا عدتهم فى كسب قوت أولادهم.

وتستحق وسام فهمى تسميتها «مسافرة زادها الخيال» وقد تمكنت فى لوحاتها من بلورة وحدة تشـــكيلية وجماليـــة جديرة بالاعتزاز، وذلك من خلال تلمُّســـها للطـــابع العربـــى والشرقى للمدائن والعواصم التى زارتها فى رحلاتها العديدة، وذلك فى إطار عالمى أيضًا.

خمس مصورات مصريات، يستأهلن كل تقدير وإعجاب. على أنه لم يكن الوقوف عندهن إلاَّ علـــى ســـبيل المثـــال لا الحصر. وفى ختام هذه العجالـــة الســـريعة، لا يســـعنا إلاَّ أن نقول: مباركة الفنانة المصرية التى تتصـــدَّى فـــى لوحاتهـــا للتعبير عما يستحقه الإنسان حولهـــا مـــن حنـــان وتعـــاطف ومؤازرة،

نعيم عطية

إنجى أفلاطون و «نداء الأرض»

(١٩٢٣ – ١٩٨٩)

ضوء على وشك الانبلاج:

منذ بداية الأربعينات، وفى السابعة عشر من عمرها تتلمذت إنجى أفلاطون على يدى الفنان القدير الراحل كامل التلمسانى، وعندما بدأت تصور لوحاتها، سكبت فى لوحاتها أحاسيسها وهواجسها، قلقها وتوتراتها وتشاؤمياتها من أيام كانت صعبة على وجدانها، أشجار التوت بأغصانها الخضراء، وطيور أسطورية أشبه بالنسور الجارحة، والغربان الناعقة بالحراب، تطير خفيضة وتكاد تحط على الرؤوس والأكتاف، وتنشر ظلال أجنحاتها المظلمة على الكون، منذرة بشر مقبل أو جور طاغ. وقد اختارت الفنانة لذلك من الألوان أكثرها دكنة، ولكن الأجواء مع ذلك اختزنت ضياء انطفأ، أو على وشك الانفراج.

ويصف الناقد مارسيل بياجينى لوحات إنجى أفلاطون فى تلك الحقبة بقوله «مناظر ليلية رائعة ذات نباتات متشابكة وكأنما هى أدغال من الأفاعى، بسماوات خضبها الأصفر والأخضر اللازوردى، ولكأن ثمة ساحرة ركبت فرشاتها مكتسحة أرجاء اللوحات فاكفهر الجو بلون الكبريت».

كما يتحدث الأديب الناقد جورج حنين عن المعرض الثالث للفن المستقل الذى أقيم بالقاهرة عام ١٩٤٢ فيقول «مفاجأة المعرض هى تنوع أشكال الخضرة البالغ حد الهذيان

فى لوحات إنجى أفلاطون...» ويستطرد فيقول «إنه ربما كان خيالها الفنى هو أكثر الأخيلـــة تحـــورًا وتطـــورًا فـــى هـــذا المعرض».

هل تذكرنا هذه «المناظر الليلية» و«أشـــكال الخضـــرة البالغ حد الهذيان فى تنوعها» - على حد قـــول بيـــاجينى - بأعمال المصور الفرنسى السيريالى «أندريه ماسون» حقـــا، وإلى أى حد يبلغ ذلك؟

ربما أضفنا إلى أندريه ماسون اسم «ماكس أرنيســـت» أيضًا وهو مصور سريالى بدوره. اختار هذان الفنانان الغوص إلى اللاشعور، والتخلص من الوجود الواقعى ومـــن الحقيقـــة اليومية المرئية. وإذا عادت صور تلك الحقيقة اليومية المرئية أو شذرات منها فى لوحاتهما فليس ذلك باعتبارها تسجيلاً أو اقتفاء لأثر العين فى التقاطها الشريط المتتابع لمشاهد الواقع بل على أنها رموز أو أبجدية لغة ســـيكولوجية مغرقـــة فـــى الغرابة والذاتية. ولكن إنجى أفلاطون حتـــى منـــذ بـــداياتها الأولى، ترفض هذا الإغراق فى الذاتية، والهرب من الواقـــع المعاش أو الحقيقة الاجتماعية. فلم تكن أغصـــانها المتلويـــة كشجرة من الأفاعى، وطيورها الكريهة العدوانية، من قبيـــل الإتيان بالغريب الملفت للأنظار، بل كان نطقًا بلغـــة تعبيريـــة مفرطة فى الصدق والإنسانية مهما كانـــت صـــادمة للأنمـــاط الجمالية المحافظة فى تلك الحقبة الباكرة ومن ثم لا يمكن أن

نعتبر البدايات الأولى لإنجى أفلاطون ضربًا من ممارسة السيريالية التى كانت جديدة ومبتكرة فى الأوساط الفنية آنذاك، بل كانت أكثر تقدمية ومتشبثة بالتراب القومى، إذ كانت ضربًا من «التعبيرية الاجتماعية» بكل ما فيها من احتجاج، وتمرد.

وقد مضت إنجى أفلاطون عبر مسيرتها الفنية ترسخ تعبيريتها الاجتماعية، وتزداد فيها التصاقا بقضايا مجتمعها، فيقول جوزيه الفاروسيكيروس إن إنجى أفلاطون «اختطت طريق فن اجتماعى وواقعى فى نفس الوقت، وهو يبدأ من منطلق العزيمة الوطنية، ويتحرك بتصميم فى مجالات تسجيل الواقع المرئى، متعاملاً مع الحياة كلها فى بلادها».

ويمضى الصحفى الناقد صلاح حافظ فيكشف لنا مزيدًا من تفاصيل الجوانب الاجتماعية فى فن إنجى أفلاطون فى الخمسينات، فيحدثنا عن لوحتها «الطلاق» حيث «تشرح بشاعته بوجه امرأة مذهولة، ضائعة، يتنفس فى عينيها حقد أسود على الحياة التى سلبتها منها جملة الزوج الطاغى: «روحى وأنت طالقة» ثم يتحدث عن لوحة أخرى من اللوحات التى عرضتها إنجى أفلاطون فى مارس سنة ١٩٥٢ فى تلك اللوحة فلاحتان تستلقيان ككومتين من القمامة وراء جدار فى الريف، كلتاهما متعبة كأنها تموت، ملقاة على الأرض بلا حياة، كلتاهما مع ذلك تصنعان لنا كل الحياة، ألا تدين الفنانة

الملتزمة فى لوحة مثل هذه، ابتزاز جهد العامل وعرقه من أجل من قد لا يعرفون مبلغ المعاناة التى يلقاها من أجل لقمة العيش؟.

كما يتصدى صلاح حافظ فى كلمته عن إنجى أفلاطون فنانه الخمسينات التى تمسكت على الدوام بأن «معركة الحياة ليست معركة الرجل وحده» وأكدته بصور النساء وهن «يعملن كالرجال» وبلوحتها «لن ننسى» عام ١٩٥١ حيث صورت نساء مصر فى جنازة الشهداء يسرن جنبًا إلى جنب مع الرجال، فى صف طويل التحم فيه الجميع ولم يبد منه سوى أيد ممدودة،ووجوه عقدت العزم على ما انطلقت به الحناجر قائلة «لن ننسى!» ووجوه تجلى على قسماتها أمارات العزم على ألا تضيع تضحيات الشهداء هباء.

سعادة مصرية المذاق:

والأخضر عند إنجى أفلاطون لون ذو دلالة ومغزى، فهو يربطها ذهابًا وإيابًا بالطبيعة وما أحبت إنجى قدرما أحبت الطبيعة والإنسان، واستخدمت موهبتها اللونية فى التغنى بذلك الالتحام الذى يحدث بين الأرض والفلاح من خلال العمل، ومن ثم العطاء.

ولما كان العمل قيمة اجتماعية، فإن تذوق أعمال إنجى أفلاطون إنما يرقى إلى بعد أعلى وأعمق من خلال الرباط

المقدس بين الفن والمجتمع، فلئن كانت إنجـى تتغنـى فـى لوحاتها بالجمال، الذى هو محط أنظار الفنان على الدوام، إلا أن الجمال عندها لا يأتى مجـردًا بـل مـن خـلال التحامـه بالمجتمع وقضاياه. ومن ثم كانت «مهمة الذين يعرفون كيف يرسمون فى مصر - على حد قول صلاح حافظ - هى التعبير عن الحياة التى يعيشونها» وقـد غمسـت إنجـى أفلاطـون فرشاتها فى حياة أهل مصر، وعلى الأخـص أهـل ريفهـا، فرسمت جهاد الفلاح، وإلى جواره الفلاحة، من أجل المحصول والثمرة وتوجهت أرجاء اللوحـات لألاءة وضـاءة مدوخـة، رامزة إلى حبات العرق التى تفرزها الأجساد المعروقة النحيلة لتنتج الخير للبشر وعلى حد قول زكريا الحجاوى فإن «الهـم المصرى ليس ككل الهموم الإنسانية، إنه هم ممتزج بكثير من المسرات التى لا يعرف أحد مصدرها» هذا هو الهم المصرى الذى استطاعت إنجى أفلاطون أن تسجله فى لوحاتها ولـيس ذلك الهم ذو المذاق الخاص بالجديد على الريـف المصـرى، فمنذ بناة الأهرام، يغنى الفلاحون وينشدون وهـم يحملـون الأحجار يرصونها لإقامة صرح مهيب ليحقق فيه فرعـونهم أمنية الخلود، وهم يؤدون فى هذا المقام أشق الأعمـال عـن طيب خاطر، ولا يكون دافعهم إلى ذلك، السوط الذى يشـرعه رئيس العمال على رؤوسهم، مهددًا بأن تهوى جلداته علـى عظامهم. كلا، لم يكن الخوف دافعهم إلى العمل، بل هو نـداء خفى نابع من أعماقهم بأن العمل عبـادة وهـم إذ يعملـون

يتعبدون، لا من أجل خلود فرعونهم، بقدر ما هو من أجل خلاصهم هم ولهذا فعندما تغيب الشمس ويأوون إلى معسكراتهم، فهم ينخرطون فى الرقص والشرب والأكل والغناء وممارسة تلك السعادة المصرية المذاق. ألا تقول لنا نقوش الأهرام والمعابد ذلك عبر آلاف السنين.؟

ولقد سبرت إنجى أفلاطون أغوار الريف المصرى وعبرت عنه أبلغ تعبير، ولهذا فإن الفلاحة الأصيلة الدكتورة بنت الشاطئ تعترف فى كلمة لها إلى إنجى بأن قلمها الذى حاول طويلاً أن ينقل إلى المدينة صورًا من حياة قومها الكادحين فى القرى، عجز عما استطاعت ريشة إنجى أن تبدعه أهى مجاملة من الأديبة الكبيرة؟ كلا، فإن الأمر أبعد من ذلك، إنه اعتراف اختيارى صادق ومجرد من شوائب الهوى بأن لوحات إنجى أفلاطون عن الحقول والقرى «قطع من صميم حياتنا» كما يأتى فلاح مصرى آخر موهوب هو عبد الرحمن القرضاوى ليعترف بدوره أن الفنانة قد استطاعت بعمق إحساسها أن تعبر فى نسيم أخاذ عن سكينة الحياة فى ريفنا، وعن كل ما تنبض به الحياة هناك من أشواق.

إرادة تقاوم العدم:

نعجب حقًا بالطبيعة فى لوحات إنجى أفلاطون، ولكننا ما نلبث أن نكتشف الإنسان ملتحمًا مع الطبيعة من خلال العمل

«ويضحى بدوره مثلها دءوبًا معطاءًا، وليس لدى إنجى من الناس غير من يعملون ويكدون، ويحيلون حياتهم إلى أغنية، إلى رقصة بهجة واستمتاع، من واقع ما يؤدونه من عمل يدوى على الأخص إلى أن نلتقى بقمة العمل ممثلاً فى النضال من أجل الإنسان، من أجل الشعوب، من أجل ما هو خير وعادل وجميل، فنقابل فى لوحاتها «الفدائى» وأيضًا «المعتقل» ولاشك أن تلك اللوحات التى صورتها إنجى أفلاطون من أيام «سجن النساء» ترقى إلى قمة الإبداع الفنى، لما تحتويه من نبض إنسانى لا يستنفد ولا يهمد. وسوف تظل نظرة تلك المرأة، التى ربما كانت الفنانة نفسها، الجالسة وراء القضبان تتطلع إلى الخارج، وإلى بعيد، بعيد جدًا، هى الرمز والمعنى لكل هذا الجمال الذى تعطيه لنا إنجى بفنها.

ويعتبر الدكتور لويس عوض تلك المجموعة من اللوحات المستوحاة من «سجن النساء» فى القناطر «من أروع ما سجلته ريشة الفنان فى مصر «فهى فى نظره» ملحمة مصر التقدمية فى أصفاد الرجعية والعملاء، وقضبان السجن انعكست على ثياب المجاهدات، قاتمة حقًا ولكن شرف الفن تسامى بآلام الحياة ثم بدأت الخيوط الأفقية والخطوط العمودية المتصلة تتقطع، فازدادت مساحة الأبيض ومعها ازداد الأمل، ويمضى الناقد الذواق فى كلمته فيقول «وبهذا التطور بلغت إنجى أفلاطون مرحلتها الأخيرة حيث الأبيض

يسود الخلفية، والأمل يضيء الحياة، ومع ذلك فنحن لا نــزال مع النخيل فى الواحات وبين الرمال البيضــاء حيــث المــاء شحيح وإرادة الحياة تقاوم العدم، وتوج كل هذا جلال الجبــال فى سيناء، بهذا التحول الجديد تشيع الغنائية الجديدة فى فــن إنجى أفلاطون، وبعد كابوس الواحات والقناطر تبدأ تباشــير الأحلام».

الكل فى واحد:

وقد أدرك كل من الفنــانين جوزيــة ألفاروســيكيروس وجان لورسا بنظرتهما التشكيلية الثاقبة، واحدًا من طموحات إنجى أفلاطون الجادة، ألا وهو السعى بكل ما لديها من عاطفة قوية لتحقيق فن قومى ذى أصداء عالمية.. وهى إذ تفعل ذلك تتحاشى أن تقع فريسة الموضات السائدة فى الأوساط الفنية، بكل ما تنطوى عليه هذه الموضات من عرضية واصطناع وقد مضت إنجى أفلاطون فأقصت عن ضميرها التشــكيلى رويــدًا رويدًا كل صوت غير صوت مياه النيــل ينســاب عبــر آلاف السنين، صامدة معطاء، والحقول الخضراء ورمال الصــحراء ممتدة إلى آفاق رحيبة تتأجج بلهيب داخلى.

إننا فى لوحات الطبيعة عند إنجى أفلاطون إنما نســمع «نداء الأرض» فهى على حد قول الناقد ريناتو جوتوزو فــى

مقدمته لكتالوج معرضها بروما فى إبريل ١٩٦٧، تعبر فيما ترسم عن الظروف التاريخية لأرض مصر قديمًا وحديثًا، عن ريفها وشعبها وطريقته فى الحياة.

ولئن كانت الطبيعة فى لوحات إنجى أفلاطون «طبيعة خاصة» من إبداعها هى، بحيث تنقل الواقع من مستواه الأول السطحى إلى مستوى ثان يمكن أن نصفه «بالجوهرى» إلا أنها فى هذا «الواقع الثانى» - على حد تسمية الناقد مختار العطار - تكمن حقيقة الريف المصرى على ما لمسته واستشفته الفنانة «إنه الريف العميق. الصامت، القانع، الذى لا يدرى به أحد».

مضت إنجى أفلاطون تتجول بين أحضان مصر الأم، ترشف بعينها ووجدانها ملامح الحياة بمنأى عن أسرار العاصمة، وتتأمل حقائق ذلك الوجود الذى خلب من قبل ألباب الأجداد الفراعنة. ثبتت عينيها فى الشمس نبع الدفء والضياء، طاردة الجدب والموت، مانحة كل الأشياء ألوانها، باعثة الحركة والنشاط فى الحقول، صورت «طقوس العمل» حول أشجار الموز والقطن واللوف والباذنجان والكرنب والبرتقال وغيرها. عايشت الفلاحين وهم يخرجون إلى الحقول منذ الفجر، يعملون بها حتى الغروب، يشاركون جميعًا فى «عرس الشمس» الذى ينعقد كل نهار فى القرى والكفور

والنجوع الممتدة بطول البلاد وعرضها وصورت عشرات اللوحات، بلا حدود واضحة تفصل بين الإنسان والشجر لقد امتزجت كل العناصر، واتحدت كل الكائنات فى نسيج شديد الرهافة، ذى حس زخرفى مؤلف من بقع لونية ولمسات من فرشاة حبلى بالألوان. أشبه بفراشة حطت على زهور البستان وانتشت برحيقها كلها، وراحت تتحرك فى أرجاء اللوحة كإبرة البروديرى بين أنامل غزالة بارعة. ويمكن أن نوجز فى وصف لوحات هذه الفنانة فنقول إنها «غنائيات لونية» دندنات ومواويل وأهازيج وزغاريد، كما على الأخص فى تلك اللوحات الحافلة بثمار البرتقال اللامع المتوهج بين الأوراق الخضراء على أغصان الشجر، وكأنها شموس لألاءة، نقط ممطوطة وخطوط متناثرة هنا وهناك، يتألف منها فى النهاية عالم تشكيلى فريد. ولكن فى هذا العالم يبدو الإنسان أيضًا حركة لا تهمد، وعملاً متواصلاً، وارتباطًا بالطبيعة التى هو منها ولها (كتابى «نزهة العيون» - دار المعارف - سلسلة اقرأ - مايو ١٩٨٣ - ص ١٢٩).

امتزجت فى لوحات إنجى أفلاطون عن الريف كل العناصر والكائنات فى تكوينات باذخة الألوان، صبرت الفنانة - كما يقول ناقدنا الراحل بدر الدين أبو غازى - على صياغتها صياغة غنية بالحركة التى لا يهدأ لها قرار، فلا تستقر العين بسهولة على جزئية دون اللوحة ككل. وهذا

التداخل والالتحام مقصود من جانب الفنانة، عن وعى منها بذلك أو عن غير وعى، فهى كما قلنا إنما ترسم مصر، وتصغى فى أعماقها إلى صوت تلك الكينونة المتجددة عبر الأزمان، والمتجسدة فى كائنات أرضها، فالكل - كما قال الفراعنة - فى واحد، والواحد فى الكل. مع أننا لو دققنا النظر فى تلك الفلاحات وأولئك الفلاحين الذين تنثرهم إنجى أفلاطون فى حقول لوحاتها سنجدهم أيضًا فى وقفاتهم وجلساتهم وشتى أوضاعهم قريبى الشبه من أشكالهم المرسومة فى النقوش على جدران المقابر والمعابد الباقية منذ أيام الفراعنة، ومنها مقبرة من عصر تحتمس الثالث (١٥٠٤ - ١٤٥٠ قبل الميلاد) سجلت النقوش على جدرانها فلاحين يعملون فى الحقول، وأغان كانوا ينشدونها أثناء العمل، ولنسمعهم من خلال لوحات إنجى أفلاطون يغنون أيضًا:

«لا تتكاسلوا، ولا تطلبوا الراحة، فاليوم رطب عليل...

وكل شىء حسب المشيئة يعمل...

أمضينا النهار ننقل الغلال البيضاء إلى المخازن حتى امتلأت، وتكدست فى الأجران أكوام الحزم..

زاد القمح وفاض، فطوبى لعزائمنا التى قدت من الحجر الصلد».

(بتصرف عن نصوص للدكتور عبد المنعم أبو بكر والأستاذ محرم كمال)

الجمرة المتأججة:

ومهما كان انشغال إنجى أفلاطون من بالتطور من «الذاتية» إلى «الموضوعية» فقد ظل بأعماقها جمرة «التمرد» المتأججة. وربما كانت نشأتها الأولى حيث تصارعت تقاليد الأسر الميسورة فى الاحتذاء «بالخواجات» وتقليدهم فى نمط الحياة ولغة التخاطب وفهم الحياة والجمال، والأصول القومية المتأصلة فى الكيان المصرى والذى يتأبى على كل حصار أو محاولة سحق وإبادة، فإذا بالمثقفة الشابة، تلتحم بنفر من المثقفين المتمردين بدورهم على أوضاع الحياة المصطنعة من حولهم، وكان أن وجدت إنجى أيضًا فى الفن متنفسًا لتمردها، ولواعج عدم رضائها عن نفسها وعما حولها من بشر وأوضاع.

وبعد أن مارست من خلال فنها «التمرد» الفردى متمثلاً فى رفضها للأنماط التقليدية للجمال، مقبلة على الأنماط السيريالية والتعبيرية الصادمة للذوق المستتب والداعية لنمط جمالى هو أقرب إلى الدمامة بمفاهيم المحافظين ممن كانت لهم القدح المعلن فى الحياة المصرية آنذاك، وعلى الأخص فى الأربعينات.

ثم يتطور التمرد فيكتسب طابعًا اجتماعيًا فنجد إنجى أفلاطون تنتمى إلى ما يمكن أن نسميه «بالتعبيرية الاجتماعية» وقوامها صرخة احتجاج على الأوضاع المستبدة فى الاقتصاد والسياسة والثقافة والعلاقات الأسرية، المبنية على «القهر» الاجتماعى للإنسان. وقد انعكس ذلك على لوحاتها فى معرضها الخاص الأول الذى أقيم فى مارس سنة ١٩٥٢ فى أعقاب حريق القاهرة وقبل ثورة ٢٣ يوليو. وسنجد الألوان الداكنة، بل والمقبضة أيضًا، تسود لوحاتها، إلى جانب الضربات ذات الطابع الانفعالى للفرشاة، والتحريف المتعمد للأشكال من أجل تحقيق قوة فى التعبير ولو على حساب جمال التعبير.

الشجرة:

ودعنا نفهم مرامى إنجى أفلاطون عبر مسيرتها الفنية من خلال «الشجر». وفى هذا المقام سنجد أن الشجرة عند هذه الفنانة فى بداياتها فى الأربعينات كانت تخضع لعملية «أنسنة» واضحة فالشجرة قد خلع عليها من هموم الفنانة وقلقها وانشغالاتها الفكرية والعاطفية ما أحالها إلى بدائل للإنسان، تتحدث بلسانه، وتتقمص حالاته، فهى مشبعة بمخاوفه، متوترة لقلقه واستشعاره الشر المحدق به، وبهذا كانت الشجرة حرفًا من أبجدية رمزية ذات طابع سيريالى ورويدًا رويدًا، مضت الفنانة تتحرر من «الذاتية» وتسير إلى

«الموضوعية» فتخلصت الشجرة من استعباد الإنسان لها واستخدامها للتعبير عن لواعجه وهمومه على الأخص، وراحت الشجرة تتجلى فى لوحات إنجى أفلاطون على ما هى عليه حقًا، كائنًا من مملكة النبات، خضرتها ليست مغموسة فى محبرة الذات الداخلية للفنانة، بل هى الخضرة التى حبتها بها الطبيعة فعلاً. وراحت الفنانة تلاحظ الشجرة لا على أنها هى منعكسة فى مرآة، بل على أنها حقيقة موضوعية، تقتضى الدراسة والتأمل، وتستوجب من الفنانة الانصياع لشكلها وتكوينها ولونها، وهكذا بعد أن كان العالم الخارجى ممثلاً فى الشجرة منصاعًا للعالم الداخلى للفنانة صار فكر الفنانة منصاعًا للعالم الخارجى، متابعًا للحقيقة الموضوعية غير ملقٍ عليه شيئًا من ظلال نفسية الفنانة ولا وعيها. وهكذا نما فن إنجى أفلاطون فى الاتجاه الصحيح، واتسع نطاقه وكان بالإمكان أن يتقلص ويضمر لو ظل فى انغلاق على عالمها الداخلى فحسب، كما كان فى مرحلته الأولى خلال الأربعينات. بل وصار الأمر بإنجى أفلاطون فى استيعابها للعالم الخارجى (فى الشجرة على سبيل المثال) واحترامها لموضوعيته إلى أن أمكنها أن تقدم فنًا من اللوحات، ما يحلو لنا أن نسميه «بورتريه شجرة». ترى، هل كان للأب عميد كلية العلوم فى السنوات الباكرة عندما كان يطلب من ابنته الصغيرة إنجى وقد لمس فيها ميولاً فنيه أن تنقل له من كتب العلوم رسومًا دبجتها أقلام الرسامين العلميين ذوى الصبر على تسجيل

التفاصيل مثلما تفعل عدسة آلة التصوير، هل كان للأب العالم فى هذا المقام تأثير على ابنته تجلى فى أعمالها فيما بعد؟ إن إجابتى على هذا التساؤل هو بالإيجاب ولكن على الرغم من موضوعية إنجى أفلاطون ونكران الذات فيما تصور، إلا أن لوحاتها مهما كانت واقعيتها، تأتى مشربة بطلاوة الابتكار، التى تبعد عن أعمالها جفاف الأعمال التسجيلية العلمية..

قطرة من لون فى بحر زاخر بالألوان:

يسجل الفنان الناقد عز الدين نجيب عن لوحات إنجى أفلاطون ملاحظة جديرة بالتوقف عندها. وهى على أى حال ملاحظة أريبة تثير الكثير من الجدل والنقاش، وتشحذ الفكر إلى معاودة التأمل لا فى لوحات إنجى أفلاطون عن الطبيعة فحسب، بل وفى عطائها التشكيلى كله على مدى سنوات تطورها الذى سار بخطى راسخة لا تخبط فيه ولا ارتداد، يقول عز الدين نجيب (مجلة الوادى - سبتمبر ١٩٧٩) «.. اكتشفت - بعد أن عايشت لوحات هذه المرحلة طويلاً - أن حالة الفرح التى تخلفها فينا حالة خادعة، ففى أعماقها حزن مبهم غائر، يمكن أن تتبينه لو أمعنت عن قرب فى وجوه الناس. إن كل وجه تغلفه مسحة غامضة من الأسى كسحابة من الدموع. لقد أدهشنى ألا أجد فى لوحات إنجى - رغم كل الفرح الذى يغمرها - وجهًا واحدًا سعيدًا!».

ولنعلق على هذا القول ببضعة تحفظات، فـإن أعمـال إنجى أفلاطون تبعث فى النفس شحنة كبيـرة مـن التفـاؤل، ولكأنها تهمس قائلة للرائى «مهما ادلهمت الحياة، فلا تستسلم لليأس، فإن هناك فى الطبيعة المتأبية على الذل والجور، وفى أعماق الإنسان الذى قد معدنه لا من أجل الموت بل الحيـاة، أغرودة عزاء لا يقوى أشد الطغاة عتوًا على خنقها، إنهم قـد يطمسون الآذان برهة كى لا تصل إليها تلك الأغرودة، ولكنها لا تلبث أن تتسلل إلى الروح. تواسيها وتشد من أزرها. هـل سمعت موالاً مصريًا أصيلاً، من تلك التى عجنتهـا السـنين بعرق الشعب ودمه، لا من تلك المواويـل التـى اصـطنعها مرتزقة الكاسيت هذه الأيام؟ سوف ينبعث فى أعماقك وأنـت تستسلم لنغمة الموال الحـزين وكلماتـه الباكيـة إحسـاس بالسلوى والعزاء، هكذا أيضًا أعمال إنجـى أفلاطـون، إنهـا بألوانها المغردة تنبض بجوهر موال مصرى أصيل. وبعبـارة أخـرى فـأن أعمالهـا أعمـال مبهجـة دون تطريـب أو دغدغة للحواس.

وتحفظ ثان نود أن نسجله فى هذا المقـام، مـؤداه أن الفرد لا يلعب فى تكوينات إنجى أفلاطون إلا دور العضو فـى مجموع أو مجرد عنصر فى النسيج الشامل. ولهذا فإن كيانات الأفراد تذوب فى الأماكن والأجواء المحيطة بهم، فلا يضـحى الفلاح فى الحقل أو الأعرابية فى السوق أو العامل فى المعدية

أو البناء فى العمارة التى تشيد وتعلو طوابقهـا أو الراعيـة تقود أغنامها إلى الخلاء والجبل، لا يضحى أى مـن هـؤلاء سوى قطرة فى بحر زاخر، فأى عواطف يمكن أن تنشغل بها فرشاة تسجل بالأخص الكل الشامل؟

وإذا كان حديثنا السابق يصـدق فـى شـأن لوحـات المجموعات عند إنجى أفلاطون، إلا أن الفنانة ما تلبـث فـى لوحاتها لشخصيات بعينها، أن تتغلغل إلى أعماقها، وتحـاول بذات أسلوبها أن تلتقط الأعماق النفسية لكل منها، فالفلاحـة إذًا كانت مجرد نغمة فى سيمفونية حصاد أو جنى محصـول أو عمل فى الحقل، فهى اللحن كله فى بعض لوحات إنجى عن بنات الريف وأبنائه، وهى تحاول من جديد مـن خـلال مـا ينعكس على القسمات أن تترجم الحياة الملحمية كلها للفـلاح المصرى.

ولهذا فإن الفرح الفردى، شىء غير ذى بال وغير وارد عند الاستمتاع بلوحات إنجى أفلاطون، ولكـأن وجـوه تلـك الفنانة تقول «وما جدوى السعادة فى هذا الوجود؟ ليست هى التى تهم بل الأهم هو أداء الواجب، هو الالتزام، وربما مـن هنا جاءت تلك الجدية التى تكتسى بها تلك الوجوه، وتفد إلى ذاكراتنا فى هذا المقام قصيدة لشاعر يونـانى معاصـر هـو ايلياسيموبولوس يعبر بها عن «نكران الذات» والذوبان فـى الجموع، إذ يقول:

«اخمد فيك نار الاستعلاء وأطفئ خدع العقل

أنت فى المحيط المترامى الأطراف مجرد قطرة، قطــرة صغيرة من مياهه فحسب، ولكن اعلم أيضًــا أن المحيطــات المترامية الأطراف إنما تتكون عندما تنــدمج القطــرة قليلــة الشأن وسائر القطرات».

والإنسان فى لوحات إنجــى أفلاطــون عــن الطبيعــة والحقول قطرة من لون فى بحر زاخر الألوان، فإذا اقتطعتهــا وركزت الانتباه عليها فلن يحادثك بأفراح أو أحزان خاصــة، فهى فى الإطار العام لفن إنجى أفلاطون ليست موظفة لــذلك. ومن الأصوب تذوق الأعمال الفنية بأن تدعها تحــدثك هــى نفسها فتقول لك ما أريد لها أن تقول، ولا تفرض عليها أنــت متطلباتك، وتتوقع - من حيث لا تتوقع هى - أن تدلى إليــك بخطاب ليست معدة له أصلاً، لا تحاول أن ترى فــى العمــل الفنى نفسك، بل انظر إليه ككائن له استقلاله وذاتيته الخاصة به تمامًا. فلنترك إذن العمل الفنى يحدثك، وتصغى إلــى مــا يقول. ويكفى أن نسجل هنا أن «النجومية» مرفوضــة فــى لوحات إنجى أفلاطون. ولقد اختفى منها البطل الفرد، وتخلى عن مقعد الصدارة، وذاب فى العمل الفنى ككل. وتحول الإنشاد إلى «إنشاد جماعى.» وإذا فرح الفــلاح فليفــرح المجمــوع بالخلاص. المتمثل فى أغلــب الأحيــان فــى صــورة جنــى أو حصاد، وإذا حلم الفرد فبأحلام الجماعة، ومن ثم استحالت

الأغنية الليريكية إلى ملحمة، وملحمة إنجى أفلاطـون مهمـا تنوعت ملحمة «عمل من أجل خلاص جماعى» ليس فيها أى التفات إلى انشغال فردى، إلا بالقدر الذى يكـون فيـه هـذا الانشغال الفردى اجتماعيًا أيضًا وبالمقام الأول.

الفرح والالتزام:

ونعود فنقرأ عند عز الدين نجيب فى مقالة أخرى عـن إنجى أفلاطون بعنـوان «عـرس الطبيعـة» (روزاليوسـف ١٩٧٧/٣/١٤) أنها دائمًا «تعديل» بإيقـاع عالمهـا الفـرح الجياش بالخصوبة وحب الإنسان الذى يترقرق فى وجهـه – عندما تمعن النظر فيه – حزن غامض. ويلاحظ جون نيكليس بجريدة انترناشيونال ديلى نيوز الصادرة فى روما بعددها فى ١٩٨١/٥/٥ أن إنجى أفلاطون «تصور الفلاح المعتد بنفسـه الذى يقاوم الحزن. ويسجل حسين بيكار أنها تصور الفلاحات بملابسهن الزاهية الألوان كالفراشات السابحات وسـط إطـار يطفح بالسعادة».

ومن هذه العبارات تنبثق حقيقة إنسانية وجمالية باهرة فى أعمال إنجى أفلاطون، أن الإنسان الفرد مقصى، وهمومه وأفراحه أنانية لا يعمل لها حساب، أما الإنسان، فهو لا يحقق إنسانيته الحقة إلا من خلال التحامه بالجموع، فالإنسـان إن كانت له سعادة يعتد بها فهى تلك التى يكتسـبها مـن خـلال

«الالتزام»، أى الارتباط بالعمل من أجل الآخرين، ولهذا كانت السعادة الحقة، وهى تلك التى تؤكدها أعمال إنجى أفلاطون فى مجموعها، سعادة مع الآخرين وبهم. سعادة أداء الواجب وليست سعادة الأنانية.

ويعبر الدكتور صفوت عثمان عن هذه العلاقة الحميمة فى لوحات إنجى أفلاطون بين الواحد والكل فيثير إلى تلك العلاقة الحية المتألقة بين مجموع اللوحة وتفاصيلها، فالبصر لا يستطيع الاستقرار على واحد من تفاصيل اللوحة بمعزل عن مجموعها، أو على مجموع اللوحة بمعزل عن تفاصيلها».

الأشكال والفراغ:

وإنجى أفلاطون أستاذة فى التنغيم، اللونى والخطى، وهى تحقق هذا التنغيم بشحن سطوح لوحاتها بديناميكية تمحو عن تكويناتها كل سكونية وجمود، وتظل تداعب العين فى حركة مستمرة لا يهدأ لها قرار، وقد بدا ذلك واضحًا فى لوحاتها التى تغطى سطوحها بلمسات من الفرشاة تقصر أو تطول حسب احتياجات التوزيع، لمسات تخلو من توترية اللوحات الباكرة فى الأربعينات إلا أنها توترية على مستوى أوركسترالى آخر. ولا زالت البراعة فى التنغيم لا تفارق لوحات إنجى أفلاطون حتى فى أعمال المرحلة الممتدة من

السبعينات حتى الآن، ويتأتى التنغيم فى هذه اللوحات من توزيع مدروس وإن بدا تلقائيًا للمساحات البيضاء الخالية من الألوان على سطح اللوحة فى تعاملها مع الأشكال الطبيعية والبشرية التى تنتثر فى حيز اللوحة دون أن تشغله إلا بنسب محددة، وفى توزيعات تجعل التحاور يؤدى بين العين التى تقبل على النظر إلى اللوحة بارتياح والمساحات البيضاء التى تومئ إلى وجود عنصر معنوى هو الضوء الأبيض، والأشكال المبدورة على سطح اللوحة من شجر ونخيل وفلاحات وبدويات وحيوان وقطعان ماشية وطير وطبيعة وحيل وعمائر ريفية بدائية. ونرى التنغيم أحيانًا فى الحوار بين نخلة مهجورة ومجموعة نخيل متشابك، أو بين الأشكال المنثورة فى أكثر من شكل دائرى، أو فى تتابع الكفوف والأذرع والسيقان ساعة العمل. ولكن التنغيم يؤدى على الأخص بضربات الفرشاة التى برعت فيها إنجى أفلاطون لوصل الممارسة والدراسة، إذ يتميز استخدامها للفرشاة بالانسياب والتماوج، ولا يلبث كل شيء تلمسه فى اللوحة أن يبدأ بدوره فى التماوج والحركة حتى أكثر الأشكال صلابة كالأشجار والجبال مثلاً. وبفعل الضوء المنهمر من الشمس المصرية ذات السطوع تنطمس ظلال الأشكال فلا يبين لها انعكاس فى لوحات إنجى أفلاطون، ويبقى الخيال مستثارًا فحسب بتلك العلاقة الحميمة بين الأشكال والفراغ الذى تسعى إلى تثبيت وجود متناسق لها فى أرجائه. (داريو ميكاكى - جريدة لونتيا

- فى ١٩٨١/٥/٢٠) من خلال حوار مؤدى بلمسات ذات طابع انفعالى وتأكيد للقيم الحركية والزخرفية للخطوط والمساحات والألوان. وبعد أن كانت ألوانها داكنة ثقيلة الوطأة، متفقة على أى حال مع مضامينها التعبيرية الأولى، اتجهت ألوانها إلى وضاءة متزايدة، واكبت خروج الفنانة إلى طبيعة طليقة دائبة البكارة.

ذبذبات الضوء المرتعشة:

كانت ألوان إنجى أفلاطون الأولى صماء لا تسمح لنسمة هواء أن تجوس خلالها، ثم تجزأت السطوح اللونية إلى نقاط استطالت إلى خطوط، وأصبحت الفنانة ترسم بفرشاتها المحملة بالألوان «زغللة»، ظلت تداعب العين وتصدها فى الوقت ذاته من النفاذ إلى اللوحة، مطالبة إياها بأن تكتفى بالاستمتاع بها من الخارج.

على أن إنجى أفلاطون مضت بعد ذلك أيضًا إلى مرحلة تبدى فيها النسيج وقد تخلى عن خشونته السابقة. واكتسى رهانة التطريز حيث تخفف حيز اللوحة ماديًا، وانحسر عنه زحامه القديم، وخبت فيه الزغللة اللونية، وامتلأ بالهواء والنور، كما تمتلئ أشرعة المركب فى النيل. أصبحت اللوحة عالمًا لا يصد، بل يستقبل بأحضان مفتوحة. تلقى عند عتبتها همومك، وتدخل إلى دنيا نورانية فيها زهد، تحرر من كل

تفاصيل زائدة، ومن كل لون زاخر. صار الضوء كنور الغسق والتكوين كله جوهرًا مصفى. (كتابى «نزهة العيون» - ص١٣٢).

وقد تحقق ذلك بأن وسعت الفنانة من الفراغات بين لمساتها المتقطعة تاركة على سطح اللوحة مساحات بيضاء أعطت إحساسًا بالرحابة التى ربما استوحتها الفنانة من زياراتها اللاحقة للصحراء.

وإن من يتابع تاريخ الفنون يلمس كيف أن الفنانين الشرقيين والعرب على وجه الخصوص، وربما كرد فعل لمساحات الخلاء والصحراء الجرداء المحيطة بهم، مضوا يعتنون وهم يصورنها بألا يتركوا فيها نقطة صغيرة خالية، ويعمدون إلى ملئها بالتفاصيل. وعلى العكس من ذلك فإن الفن الأوروبى اعتنى فى التصوير بالمساحات والفراغات. وربما كان لذلك تأثيرة على إنجى أفلاطون فى المرحلة ما بين ١٩٦٤ و١٩٧٤ عندما أولت اهتمامًا أكبر بالضوء. فقد عنيت وهى تملأ المساحات بضربات فرشاتها أن تترك بين شرط الألوان المنسابة فراغات بيضاء تبرز العناصر المرسومة فى اللوحة، وتشعر الرائى بذبذبات الضوء المرتعشة فى الأجواء المصرية. (مقالة سميرة شفيق بعنوان الفنانة إنجى أفلاطون: مشوارها مع الفرشاة والألوان - مجلة المصور - ١٩٨٥/٤/٥ - ص٤٠) وقد بدأت هذه الفراغات أول الأمر

ضيقة بعض الشيء، ولكن قدر لها مع تطور فن إنجى أفلاطون أن تتسع وتتسع حتى جرؤت الفنانة فى النهاية على أن تترك مساحات كاملة بيضاء فارغة من اللون. وفى هذا يقول حسين بيكار إن إنجى أفلاطون «تعتبر سطح اللوحة الخام قبل أن تطمسه الفرشاة بحرًا من الضوء الأبيض الشفيق، وتعتبر لمساتها الفسيفسائية كأنها راقصات الباليه المائى تسبح فوقه، فتبدو الخلفية البيضاء وكأنها نوافذ ينفذ منها الضوء لتخلل اللمسات الراقصة المبهجة المزهوة بأناقتها». ويمضى حسين بيكار فيقرر «أن لمسات إنجى أفلاطون تتسع أكثر وأكثر، وتفسح مكانًا للفراغات البيئية لتطل منها، وتسمح للخلفية بأن تقوم بدور إيجابى، فتبدو كالرئة التى تمد اللوحة بالهواء والأوكسجين، وتبث فيها الحرارة والدفء والحيوية إلى جانب البعد النفسى الذى توحى به تراكيبها الشاعرية التى ترتعش كأمواج البحيرة عندما تلامسها نسائم الشمال» (الأخبار - ١٨ مارس ١٩٧٧ وأيضًا راجع عز الدين نجيب - روزاليوسف المقال السابق).

الضوء المخلص:

وكتأثر عميق وغير مفتعل، بدا تأثر إنجى أفلاطون بالفن الإسلامى فى تلك الشرط الملونة التى كانت تملأ لوحاتها، إذ أنها لم تكن شرطًا هادئة ساكنة بل كانت مليئة

بالانفعال والعنف الحركى فكانت تتحول إلى ما يـذكر بـالخط الكوفى وبالمشربيات التى تنبثق الأضواء من الخلـف عبـر ثقوبها. وفى هذا تقول مجلة «جون أفريك»: «لإنجى أفلاطون لمسة قوية ومنبسطة تعود بنا إلى الرسـم العربـى، وتلعـب بالضوء فى مهارة كبيرة. إنها تصور الطبيعة كما تراها امرأة تموج بالحيوية، وتزهر بأكسير الحياة، وتفرض نفسها بعناد» (راجع كتالوج عام ١٩٦٩).

وقد أضفت إنجى أفلاطون على «سطح التـوال» بعـدًا إيجابيًا، بأن أصبح هو الضوء الذى يفـيض علـى البنيـان التشكيلى، ويتخلل النسيج التصـويرى دون انفصـال عنـه (محمود بقشيش - مقالته بمجلة إبداع - نـوفمبر ١٩٨٣ - ص١٢٨) وباتساع مساحات هذا «الضوء الأبيض» تخففـت اللوحة من زمام الأشكال، وأضحت اللمسات اللونيـة توضـع باقتصاد أكبر، ومن ثم بتدبير أكبر حتى تأتى فـى موضـعها الصحيح، الذى لا تجور منه على المسـاحة البيضـاء التـى صارت عنصرًا أصوليًا يؤدى دورًا جدليًا مع سـائر عناصـر اللوحة، فى حوار مقتصد، خفت فيـه «زغاريـد الزغللـة» القديمة.

وقد أتاح ما سمى «بالضوء الأبيض» أو المساحات التى تترك فارغة وبلونٍ قماش اللوحة فى أعمال إنجى أفلاطـون لهذه الأعمال تخففًا من الانطباع «بالتسطيح» وتحقيقًا لمزيـد

من العمق أو البعد الثالث مع بقاء هذه الأعمال أعمالاً عصرية بالمقام الأول. فإن العين من خلال هذه الفراغات المرحبة تمضى متوغلة إلى أبعاد أكثر عمقًا فى أغوار اللوحة، وتنطوى مساحات «الضوء الأبيض» هذه على جوهر غير مادى، يرمز إلى ما فى الطبيعة من عنصر يتعدى الأطر الملموسة. وقد اتصفت الطبيعة المصرية المنبسطة المسالمة على الدوام بالثراء التليد فى هذا العنصر الروحى الإيحائى، وهو ما صعد الحياة البشرية العادية على أرض مصر إلى حضارة سمت وخلدت بفضل الارتباط التليد «بالضوء الأبيض» الذى توصلت إليه إنجى أفلاطون عبر تطورها الفنى الجاد الطويل. وليس بمستغرب أن تضع فنانة مصرية أصيلة يدها على هذا النبت الذى طوته سنوات طويلة من معاناة قومية، اجتثت كثيرًا من الجذور وردمت عديدًا من الآبار على مجرى الطريق.

وكم وددت فى هذا المقام كما فعلت إنجى أفلاطون أن يعيد فنانونا المعاصرون الالتصاق بأرض مصر، ويقصوا الجلبة والصخب عن آذانهم حتى تلتقط الصوت الأصيل الخفى، الصوت المخلص المطهر والمنقذ من صلالات هذا الزمان الآبق...

زينب عبد العزيز والوجه المشرق لسيناء

تحتل الدكتورة زينب عبد العزيز بين صفوف فنانينا المعاصرين مقامًا مرموقًا كمصورة «مناظر طبيعية»، وهى تؤكد ذلك فى لوحاتها عن «سيناء» بل أنها فى هذه اللوحات تخطو خطوة أكبر من حيث السيطرة على أدوات التعبير، والتغلغل إلى ما وراء السطوح والأشكال، لمعايشة الأعماق والجوهر.

أربعون لوحة بالألوان الزيتية، شاهدتها لزينب عبد العزيز حصيلة ثلاث رحلات قصار إلى «سيناء». ولئن كانت الرحلات إلى هناك كثيرة، إلا أن المهم بالنسبة للفنان المبدع هو التقاط روح المكان. وهذا ما حققته زينب عبد العزيز فى أعمال هذا المعرض، وسوف تشعر من مطالعة اللوحات أنك ترجو لنفسك أن تذهب إلى سيناء، وتنغرس جذورك فى رمالها، وتنمو نخلة من نخيل «وادى فيران». وموجة على شاطئ «حمام فرعون»، أو صخرة شامخة فى بدن جبل صامد صلب. أو إذا منَّ الله عليك بنعمته تضحى شعاعًا من الضياء المشرق عند أعلى قمم «جبل موسى».

ماذا رسمت زينب عبد العزيز؟ رملاً وصخرًا، وبحرًا، وجبالاً ونخيلاً، وقليلاً من البشر، وضياء. وعلى الأخص ضياء! إن سيناء فى عينى الفنانة هى أرض النور، ففى البدء كانت «الكلمة» والكلمة كانت نورًا، والنور انبثق من هنا، من

أعماق سيناء. من عندنا تحرك ركب الحضارات وآن لهـــا أن تعود.

ليست هذه اللوحات دعوة فحسب إلى زيارة سيناء، بل إلى الإحساس بها فى داخلنا. وســوف نهتــف أمــام بعــض الأماكن من خلال لوحات زينب عبد العزيز «هذا هو المكــان الذى به سرت روحى».

تشرق الشمس، فتكسو الرمال المنبسطة بالذهب. وتطل من وراء الجبال المترامية تتلمس القمم بلمسات مــن التبــر المذاب، وتمضى صاعدة إلى عرشها السماوى فتسطع الــدنيا كلها بضياء، فى بعض الأحيان حارقة، تســود لهــا جــذوع النخيل وقامات البشر، وفى بعض الأحيان تشعر كأن الشمس قد بعثت أشعتها من عليائها، تلهو على الرمال الساجية علــى الشطئان الزرقاء، سواء فى العريش أو فــى شــرم الشــيخ (دهب، نويبيع، قرية الصيادين).

تشعر زينب عبد العزيز فى سيناء بأنها فــى «مملكــة النور» ولئن كان الضوء يأتى عادة إلى الأشياء من خارجها، إلا أنه فى سيناء نابع من الداخل من الأعماق. إنــه الجانــب الروحانى فى الطبيعة وفينا. ومن خلاله نتحاور مع الوجــود وحتى الليل فى سيناء، رغم رهبته، مضىء.. فــالقمر هنــاك واضح منير، والنجوم فى عليائها أيضًــا لامعــات لأن الجــو

صاف خلا من كل تلوث وعوادم» وفى ضوء القمـــر تتشـــكل الموجودات. وتشعر بأنك تحيا فى أحضان «طبيعـــة أنســـية» فتتحول الصخور على الأخص إلى «هيئات آدمية» تحرك فـــى النفس المرهفة شتى الخيالات.

ويصل فن زينب عبد العزيز إلى أوجـــه فـــى لوحاتهـــا الكبيرة «الشروق على قمم جبل موسى»، أربع ساعات مـــن الصعود عبر دروب وعرة، فى عتمة الغسق المندحرة. كـــى تدرك لحظة الشروق، وهى لحظة نسيت فى وجداننا المتحجرة نحن الذين طمست عمائر المدينة بصائرنا، وخنـــق الأســـلفت بكورتنا، تحت ركامات آن الأوان أن ننفضها عن كواهلنا. بعد أن عادت سيناء إلينا. وهناك حيث صعدت بنا الفنانة فى رحلة حجيج إلى «منابع النور» نسمع هسيس الريح يهمـــس إلينـــا بشتى الترانيم والأهازيج، معبقة بأريج الخلاء. ويبدو جمـــال الطبيعة الضارى متسربلاً بغلالات الليل الســـوداء البنفســـجية الزرقاء. وتلامس القمم الشوامخ هامات الســـحب وتتحـــاور معها حول «لغز الأبدية» وإذا كنت تساءلت يومًا «أين تذهب الأرواح؟» فالمنظر بجلاله وسكينته يعطيك إجابة تطرح عـــن كاهلك الهموم، وتشعر إنك ولدت من جديد.. فقد انحسر عنك جرمك الطينى، وأضحيت بدورك أثيرًا تسبح لخالق السماوات والأرض. ومن أعماق هذا المنظر الذى يبدو كما لو كـــان لا ينتمى إلى أرض البشر، تبزغ شمس الصباح، تنفث ضـــياءها

حانية فى أرجاء السحب، ولا تلبث أن تكسو سفوح الجبال بلمسات الذهب.

وربما كانت أقرب لوحات زينب عبد العزيز السابقة إلى لوحاتها عن سيناء هى لوحات مرحلة التفرغ سنتى ٧١ و١٩٧٢ لرسم النوبة وأسوان. ولولا الخلفية الواسعة التى عاشتها الفنانة آنذاك لما استطاعت أن تصل إلى التعبير عن سيناء بهذا النضج. على أنه بمقارنة لوحات كل من المرحلتين بلوحات المرحلة الأخرى، يبين أن معايشة الناس فى النوبة كانت متاحة على نحو أكبر منها فى سيناء، التى هى بحسب أصلها التاريخى مكان للتعبد والعزلة ولهذا كان الإحساس بالخلوة وبضراوة الطبيعة أكبر فى لوحات سيناء منه فى لوحات النوبة. إنك تحس فى سيناء بأنك وربك على صلة وطيدة، وإنكما على وفاق. وأول ما يمكنك أن تنطق به أمام طبيعة سيناء – على حد قول زينب عبد العزيز – هو «ما أبدعك يا ربى! وما أبدع صنائعك! إنك فنان عظيم!».

وعندما يطول التأمل، فى الكون الممتد، وتتطهر الأذن فى الصمت المكين من الثرثرات الجوفاء ولرد القول، يبدأ الفنان فى اكتشاف صحراء أخرى، وبخاصة عندما يخفت الضوء فى الغسق، أو عندما يطلع القمر يمشى الهوينا فى السماء وحيدًا، يكب على الجبال والوديان والسهول فضته الحانية. يغتسل الكون ويزيح النقاب عن محياه وفى ألفته

بالفنان يبين عن رومانسيته كثيرًا ما تنعكس علــى لوحــات زينب عبد العزيز، وتتشكل الصخور والسحب بأعلى القمــم، والظلال على طنافس الرمال بشتى الرؤى، وتهمس الألــوان والأضواء بما هو أبعد من واقعها، وتشيع فى أرجاء اللوحات أنغام من موسيقى، تصطخب ضراوة فــى بعــض الأحيــان، وتذوب رقة ووداعة فى أغلب الأحيان، أحيانًا أخرى تعــزف الفرشاة وبلا افتعال أنغامًا من قبل ما جاشت بــه وجـدانات أساطين الموسيقى على مدى الأزمان، ولكن لا عجــب إذ أن النبع الصافى لكل ما هو من الفنون رفيع الشأن نبع واحــد. وسيناء دواة عريقة ومقدسة لو غمست ريشتك بيقــين فــى أحبارها لدبجت من الكلمات والأنغام والتصاوير أحلاها.

ومبارك لمن عرف السر، الذى لا يعطى إلا للمختارين، الذين يصعدون الدرج الشاق وبصفاء النفس ويعلون. وكــان من حظ زينب عبد العزيز أن تكون واحدة من هؤلاء، وهى لم تصعد بيسر أو تقفز الدرجات قفزًا، بل سنين تلو سنين وهبت هذه الفنانة فرشاتها للطبيعة، وراحت فــى محرابهــا تتعبــد، تنحنى لقوانينها إكبارًا عندما تسجلها، وبوله ترصد دقائقهــا. تغنى أغنيتها فلا تفتعل أو تشتط. مطواعة هى مثــل العشــب النضر يميل مع النسيم عندما يهب على البســتان أو الحقــل. وبتواضع الحكماء راحت تذوب فى الطبيعــة، ترتمــى بــين أحضانها فتضحى مع النهر قطرة من مائة، ومع الشجر ورقة

على غصن، ومع العصفور ريشة فى جناحه، ومع الصحراء ذرة من رمالها. هذا هو الدرس الذى يمكن أن تعطيه لنا «المحاكاة الواقعية للطبيعة» عند زينب عبد العزيز، فهى لا تستعلى، وعلى «الكنز الإلهى» تحافظ ولا تعمد إلى تبديده، إنها «تعيش» الطبيعة ولا تفصل نفسها عنها. تسجل ولا تقحم نفسها فيما تسجل تعرف كيف تتوارى وراء عملها باستحياء وتواضع ومودة. تصمت وتترك لوحتها تتكلم عن موضعها كلامًا يتصف بالوضوح والبلاغة وسرعة النفاذ إلى القلب. ولهذا كان تفاعل الجمهور بفنها تفاعلاً بناءً شديد الحماس. وهو ما يجعلها تشعر - على حد قولها - «المزيد من الرهبة كلما أمسكت الفرشاة».

وقد لقيت الطبيعة من الفنانين مواقف مختلفة، فمن الفنانين من يفرضون شخصيتهم عليها، فيأتى تعبيرهم عنها كثير الادعاء مفتعلاً. ومنهم من يعمل فى صورتها تشويهات أو تحريفات، فيلوون بذلك عنقها لويًا تبدو معه على ما ليست عليه مكرهة. ومنهم أيضًا من يتخذها مطية للدعاية عن أفكار ومفاهيم غير متجانسة معها، فتبدو كملك فى ثياب مهرج أو داعر فى مسوح النساك، ومنهم من لا يحاكى الطبيعة، إلا فى ناحية واحدة هى قدرتها على التخليق فيمضون من هذا المنطلق يلعبون، وهى - أى الطبيعة - فى كل الأحوال لا تلعب. ولم تكن زينب عبد العزيز من هؤلاء، فموقفها من

الطبيعة يخلو من كل «ضدية» أو «غيرية» بـل أنهـا فـى مقالاتها النقدية راحت تكشف عن زيف وفقـر الكثيـر مـن الأعمال الحديثة المفتعلة باسم التجريب أو الحداثـة، وظلـت وفية للرؤية الواقعية للطبيعة.

وما كان أسهل أن تنجرف زينب عبد العزيز من خـلال دراساتها للفنون الأوروبية والأمريكية وزيارتها لعواصم الفن بالخارج إلى «الطليعية» و«الحداثة» فما أيسـر تقليـد هـذه الأعمال والكسب السريع للشهرة، ولكنها نزهت نفسها عـن ذلك، واختارت الطريق الصعب. وكان خير عاصم لهـا أنهـا تتلمذت على يدى شريك حياتهـا المرحـوم الفنـان لطفـى الطنبولى، الذى تكن له كل الحـب والتقـدير كأسـتاذ وزوج وصديق. فقد كان لطفى الطنبولى بدوره فنانًا مخلصًا لطبيعـة بلاده، وأتاح لزوجته من خلال عمله فى قطاع الآثـار عـدة زيارات لأقاليم مصر منها النوبة والأقصر وأسـوان، حيـث صورت زينب عبد العزيز إلى جوار زوجها الكثير من المناظر الطبيعية فى تلك الأماكن. وما تذكره له دوامًا كأستاذ أنه كان يصر «أن تكون هى، ولا تتأثر بأى فنان آخر، حتى هو».

وقد بدأت زينب عبد العزيز ترسم منذ الصغر، بل وعلى حد قولها «قبل أن تتعلم الكتابة». وقد مضـى فنهـا يتطـور بخطى متصلة ترمى إلى التعبير عن الواقع الـذى تعيشـه - ذاتيًا وخارجيًا - بأوضـح وأبسـط شـكل ممكـن. وكانـت

الموسيقى من الفنون التى عشقتها ومارستها فى الصغر من عزف على البيانو، وغناء، وباليـة. وهـى أم لأستاذ فـى الموسيقى الكلاسيك تخصص وحصل علـى الدكتوراة فـى العزف على آلة «الفيولا» وهى تحب الموسيقى الكلاسيكية، ولا تطيق صخب ما يسمونه «الديسكو» وما شابهه، فهـذه عمليات لتحطيم حاسة الإنسان تحت شعار «العصرية» وبحكم اهتمامات زينب عبد العزيز المتنوعة فالقراءات التى تـروق لها متعددة الجوانب وارتباطها بالفنون ومتابعة تطورها لـم يمنعها من متابعة فتوحات القرن العشرين أيضًا.

ولدت بمدينة الإسكندرية فى التاسع عشر مـن ينـاير ١٩٣٥. حيث أمضت المرحلة الابتدائية من تعليمها بمدرسـة «سان جوزيف» بمحرم بك ثم المرحلة الثانوية «بالليسيه فرانسيه» بالشاطبى وتخرجت من قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٦٢. وعملت مذيعـة ومقدمـة برامج. فى التليفزيون فور تخرجها ولبضعة أشهر. ثم عينت مترجمة فى مركز تسجيل الآثار المصرية ومنه انتقلـت إلـى كلية الدراسات الإنسانية بجامعة الأزهر فور حصـولها علـى الدكتوراة. ولا زالت تعمل هناك حيث تشغل وظيفة أستاذ لمادة الحضارة.

وقد اشتركت زينب عبد العزيز فى المعارض العامة منذ عام ١٩٥٥ كالصالون والربيع، وأقامت ثلاثين معرضًا خاصًا

فى مصر والخارج. ورغم تحمسها لفكرة الاستمرارية إلا أن الظروف الاجتماعية التى تعيشها واضطرارها لشغل وظيفة جامعية لا تسمح لها بالإنتاج المتواصل وكم كانت تتمنى أن تتفرغ لفنها، وألا تعمل شيئا سوى الرسم والكتابة، فالعمل المتواصل، حتى وإن اعترته بعض فترات التوقف هو البوتقة التى تصقل فيها نفس الفنان. وتعزى فترات التوقف التى مرت بها الفنانة إلى التزامها بإنجاز أعمال أخرى مثل إتمام رسائل الماجستير والدكتوراه والأبحاث الخاصة بالدرجات العلمية وهذه أعمال لا تحتمل تأخيرًا، وتقتطع من المنشغل بها وقتًا ليس بالقليل.

وموقف الدكتورة زينب عبد العزيز الفلسفى من الحياة - على حد قولها - هى أن تعيشها بكل الصدق الإنسانى الذى تشعر به. والروابط بين الإنسان والكون المحيط به كثيرة ومتعددة، إلا أنه لم يلتفت بفهم إلا إلى الجزء المادى منها، بينما المجتمع الإنسانى بحاجة ملحة ومطردة إلى الالتفات للجانب الآخر ليحصل على الاتزان اللازم. كلنا عابرو سبيل، حتى الوجود نفسه فالحياة مرحلة من مراحل تطور الكائنات بأسرها، من الإنسان الذى هو أسمى من فيها حتى ذرات التراب «هذا ما تقوله الفنانة أستاذة الحضارة بجامعة الأزهر وتؤكده بفرشاتها وقلمها».

وثمة ترابط موضوعى بين فن زينب عبد العزيز والفن

المصرى القديم بمعنى أنه استمرار لذات الفكـرة التـى قـام عليها الفن المصرى القديم وليس تقليدًا لشكلياته الخارجيـة، فالفن الفرعونى قائم على فكرة خلود القيمة الجمالية ووضوح الرؤية والبساطة فى التعبير. وهذه هى الدعائم ذاتها التى تقيم عليها زينب عبد العزيز فنها. ولئن كان ثمة ضرورة أن يلقى الفنان نظرة إلى الوراء إلى جذورة، ليستمد من تراثة المعالم الأساسية التى يبنى عليها تعبيره الفنى، إلا أن استلهام التراث لا يعنى محاكاته، فالتقليد لا يخلق فنًا، ولا يبعث إلى الحيـاة تراثًا. ولكن الدعوة إلى أن يكون الفنان ابن عصر، لا تعنـى أيضًا محاكاة الأنماط المستوردة أو المفروضة وتقليدها، بـل تعنى فى نظر زينب عبد العزيز أن أخذت هذه الدعوة محمـل الجد والأمانة، أن يكون التعبير عن الواقع المعاصر للفنان من خلال الارتباط ببيئته ومجتمعه الأصلى. وليس أدل على ذلـك من العودة حاليًا فى بلدان أوربا إلى التراث الخاص بكل بلـد بعد «موجة التجريديات العارمة» التى طمست معالم الحضارة والتراث المميزة لكل منها. ولعله يجدر بالفنان المعاصر أيضًا أن يدخل بسمه بهجة أو يطبع لمسة حب على قلب إنسان هذا العصر المطحون الغارق فى غياهب الزيف والظلمات، وهو إن نجح فى ذلك يكون قد استطاع أن يحقق شيئًا كبيرًا.

إن الحضارة هى أجمل ما أحرزه الإنسان من تطور فى كافة المجالات. والإنسان هو أسمى المخلوقات رغم كـل مـا

يعترى بعض النماذج من عتامة نفسية تعوق تطورها الإنسانى ورقيها. ومصير الإنسان هو الفهم، والمزيد من الفهم، مهما طال به الأمد. ولكن ما يحزن حقًا فى نظر الدكتورة زينب عبد العزيز أستاذة العلوم الإنسانية هو الوقت الذى يحتاجه الإنسان لكى يفهم.

عندما تتزاحم العمائر فى المدينة، وتأخذ بخناق الفنان، يتوق إلى كسر هذا الإطار الذى استحال دمامة مستحوذة، يتوق إلى الخروج، إلى الابتعاد، وإذا كان الفنان فى بلاد أخرى يخرج إلى الجبال أو الغابات أو البحر فإن الفنان فى مصر يجد الصحراء تحيطه فيهرع إليها، ويغسل فى رحابتها عينيه من أدران المدينة، وروحه من عنائها. وهو بذلك يلبى نداءً عميقًا دفينًا يظل يهمس إليه ويدعوه إلى أن يشحذ همته التى أضحت خائرة من جراء حياة الدعة فى الغرف المعتادة المغلقة وينطلق إلى حيث الضياء والهواء والرحابة.

يختلى الفنان فى سيناء بالطبيعة، رمال، وصخور ونخيل، ومياه، وقليل من البشر والإبل، فيستطيع أن يستمع إلى أنفاسها وهمساتها وأدق نبضاتها، وللطبيعة أنفاس وهمسات ونبضات بحق، وليس ذلك من قبل المجاز أو الخيال، ولكن يجب أن تكون مرهف الحس كى تسمع ذلك الدبيب، والوجيب، والنداء.

وليس ارتباط زينب عبد العزيز بالطبيعة جديدًا فهو ممتد منذ طفولتها وتقول إنها كانت وهى طفلة تفرح بالطبيعة كأنها تذهب للقاء شخص حبيب. وحتى عندما شبت عن الطوق ومارست الفن فإن الطبيعة كانت تثير فى أعماقها انعكاسات ودوافع إلى الإبداع. ومن ثم كانت الطبيعة عندها نقطة انطلاق وعند التقائها بالصحراء فى الصغر كانت لا تقاوم رغبة الاندفاع إلى أحضانها. وقد يعتقد البعض أن الصحراء ساحتها تشغلها رمال فحسب، ولكن الفنانة اكتشفت بعد تكرار زياراتها للصحراء، أن لكل بقعة فى الصحراء شخصيتها وجوها وألوانها. تذكر زينب عبد العزيز أنها عندما ذهبت فى الخمسينات إلى النوبة توغلت ذات مرة فى صحرائها حتى تاهت فى منطقة كانت تسمى «وادى الجماجم» وقد رسمتها فى إحدى لوحاتها. المكان جبل فى صخوره ما يشبه الجماجم «اسم على مسمى» مكان مغلق مخنوق. وهكذا تتنوع شخصية المكان فى الصحراء ولا تتكرر. وبصفة عامة تقول الفنانة إن الصحراء على الدوام تشدها، وتتجاوب معها، وتشعر أن فيها شيئًا منها، فلا تحس اغترابًا فى الصحراء رغم ما فيها من صمت ووحشة. بل إن الأصداء هناك تفد إليها ملونة، ومتنوعة المعانى. وربما أمكن أن نترجم أحد هذه المعانى إلى نداء بالذهاب إليها وتعميرها. وفى رحابة الصحراء لا تسمع صوتًا بشريًا بل هسيسًا يسحب وينادى. أما الإحساس فى الصحراء بالله فقوى وغامر، تتلاشى ذبذبات

الأنانية ويشعرك الصفاء والزهد أنك تجردت من كل الأثقال التى تعوقك من الصعود إلى الحضرة الإلهية.

فى منطقة العريش تلتقى بكثبان الرمال بالغة النعومة تمتد أمامك متراقصة فى خطوط انسيابية. فإذا نزحت إلى الجنوب بدءًا من الطور إلى شرم الشيخ ونويبع وطابا وجزيرة فرعون فستلتقى بتكوينات صخرية. فإذا توغلت فى داخل سيناء إلى جبل موسى وسانت كاترين ووادى فيران فستجد بحورًا من القمم الجبلية تمتد إلى ما لانهاية والظلال فى سيناء لها معنى، وتحس كأنك فى حمى روح كبيرة تبسط عليك جناحيها.

وبالنسبة للجنوب على الأخص حيث ترتفع القمم العتيدة الشامخة إلى ما قد يصل أحيانًا إلى ألفين وثمانمائة مترًا تكتسى مناظر الجبال والصخور رهبة وخشونة وصلابة، ويختلف طابعها وانعكاساتها عن كثبان الرمال فى العريش ثم هناك فى الجنوب تلتقى عينك بشفافية قد لا تخطر لك على البال وذلك فى مياه البحر الأحمر. وقد تطلبت عملية التوفيق بين سخونة الألوان وصلابة الصخور وشفافية المياه هناك نوعية آخرى من المعالجة.

وبخلاف الانطباع الجمالى والحوار النفسى فإن كل منطقة من سيناء راحت تمثل بالنسبة للفنانة مشكلة المعالجة،

أو بعبارة أخرى مشكلة التعبير عما تراه وتستشعره. ومع مراعاة أن الضوء يلعب دورًا أساسيًا فى مشاهد سيناء فإن الضوء يتنوع بتنوع المناطق، ويختلف باختلاف البقاع التى ارتادتها الفنانة بفرشاتها. ففى منطقة العريش على سبيل المثال كان على الفنانة أن تجد المعادل اللونى المناسب لنعومة الرمال، وأثيرية الهواء، والنخيل ذات الظلال الممتدة. واستحوذت على الفنانة الرغبة فى التعبير بخامة الزيت الصلبة عن الشفافية التى تتيحها الألوان المائية.

ثم هناك بهجة الألوان فى الأزياء الشعبية. كل قرية تتميز بطابع معين من الملابس ذات الألوان الحمراء والبنفسجية والسوداء. وتارة كل الألوان فى زى واحد.

وتختلف مشاهد سيناء عن مشاهد الصحارى الأخرى فى النوبة وأسوان ومرسى مطروح وبرج العرب، وذلك تبعًا للتكوين والضوء وبالتالى المعالجة. وبالنسبة لسيناء يضاف إلى مشاهدها أيضًا البعد التاريخى، الحضارى، الروحى.

وقد رسمت زينب عبد العزيز من قبل صحارى الدلتا ما بين مصر والإسكندرية، ورسمت برج العرب ومرسى مطروح، ورسمت صحارى أسوان والنوبة، ثم رسمت صحارى سيناء. ويمكن القول بصفة عامة إنه ما من لوحة تكرر أو تعوض الأخرى وهو ما يدل على ثراء الطبيعة،

وعلى صدق صيحة الفنانة إذ تقول كيف يترك الفنان هذا الثراء، ويحصر فرشاته فى افتعالات صناعية محدودة الأطر. إن العالم فى الخارج قد أحسن فعلاً إذ دعا اليوم إلى تعلم الرسم الواقعى من جديد.

إن الطبيعة فى سيناء تساعد الفنان، إذ أنها سكونية. ممتدة أمامه بلا تغير، ومن ثم يستطيع الفنان أن يطيل تأمله للطبيعة ويستغرق فيها دون خوف من أن يطرأ على ما أمامه تحول يفسد عليه لوحته. ولعل أكثر العوامل المتحركة على هذا المسرح الثابت هو الضوء، والحوار شديد الثراء بين ذبذبات الفنان والطبيعة، إذ أنه يجد نفسه فى خلوة تامة مع الطبيعة، ويصل من فرط تأمله لها إلى نوع من التوحد بها، حتى ليكاد يخيل للفنان أنه هو الطبيعة التى من حوله، بل يخيل له أنها فى داخله، وليست فى خارجه حتى أن الفنان قد يستطيع أن يلون ويشكل الطبيعة بألوانه ورؤاه الخاصة، مثلما يغير ويشكل الضوء المنظر الطبيعى الواحد فى مختلف ساعات الليل والنهار وهذا ما يحدث مثلاً فى سيناء حتى أن الفنان أمام المنظر الواحد لا يمل من رسمه المرة تلو المرة وهو يتلون ويتشكل تبعًا لضياء النهار والليل والموجودات غير راسخة فى مكانها بل هى سابحة مع الزمن ممتدة عبر الأفق المفتوح إلى الأبدية. فإذا ما أقبل الليل وغطى القمر الكون بضيائه فإن الروح تخلع عن وجهها النقاب وتتجلى وضاءة براقة، ومهيبة.

سيناء جنة الفنان حقًا ليس ثمة ما يقطع عليه هناك تأملاته وخلوته. كيف كان العالم عند بداية الطبيعة؟ فى البدء كان الخلاء البكارة، وكانت الطبيعة تتربع.

والصمت فى سيناء ليس كينونة سلبية جوفاء بل فى الصمت ذبذبة حوار وإشعاع داخلى، وفى السكون حركة مضمرة، فالجبال الراسخة تبدو للفنان إذا ما استغرق فى تأملها أنها تتحرك وبخاصة إذا ما سمقت قممها والتحمت بالسحب.

ويرتبط رسم الطبيعة والصحراء عند زينب عبد العزيز بموقفها فى الفن. فالواقع المعاصر والارتباط بالبيئة والتراث على ما هو فى اللحظة التى يعيشها الفنان هو الجديد فى الفن، وليس الحيل التكتيكية والألاعيب المكرورة.

والذى يدعو إلى مزيد من التشبث بسيناء هو إنها رمز إلى معانٍ كثيرة، فليست سيناء بالموقع العادى من مواقع الوطن ولًا حتى من مواقع الدنيا كلها. إنها كانت ولا تزال نداء ينفذ إلى القلوب فيسمو بها ويدعوها إلى التأمل. ولهذا فهذه البقعة الحبيبة بحاجة إلى مزيد من الاهتمام بها من جهات عديدة متنوعة الاهتمامات وليكن إحدى هذه الجهات الفنانين، وحبذا لو أقيم فى سيناءٍ دار لضيافة الفنانين أو مرسم مثل مرسم الأقصر سابقًا، يوفد إليه أو يؤمه من

الفنانين من يريد أن يزداد تغلغلاً فى الطبيعة والتحامًا بها، كى يتلقى منها أنفع الدروس لفنه، وفى الصفاء والسكون والتوحد يستقى مفاهيمه عن الجمال الأصيل والمتجرد من الحذلقات والبهارج التى يمكن أن يصيبه به زمن خربته المادة الصماء التى هى من الروح قد خلت، فبغت وتجبرت وساقت البشر إلى حافة الهاوية.

وتتمنى زينب عبد العزيز أن تكون دائبة الزيارة إلى أرض سيناء، لترى منها مناطق لم تتح لها رؤيتها فى زياراتها الماضية، لقد مرت سريعًا ببحيرة البردويل، ومناجم الفحم وسد الروافع والمغاليق ولكن لم يعلق بخيالها من هذه الأماكن إلا أمل فى أن تعود إليها فى المستقبل الذى نود أن تلقى فيه سيناء من أبناء مصر وفنانيها مزيدًا من المحبة والاهتمام.

عودة قبل النهاية إلى مفاهيم زينب عبد العزيز الفنية، إنها تتوخى فيما ترسم موضوعية تنم عن مبلغ كبير من الصدق والجدية. ومن منطلق الصدق والجدية هذا كثيرًا ما تأتى لوحاتها مشربة «بالذاتية» ومفعمة «بالرمزية» وكل ذلك فى إطار «الواقعية»، على الدوام. لقد احتذت زينب عبد العزيز برائد الواقعية فى التصوير الحديث المصور جوستاف كوربيه الذى كان يكن للطبيعة - وعلى الأخص طبيعة قريته أوران - أبلغ الحب والتقدير، وفى لوحاته يصل البحر بموجه

ورحابته والجبل بصخرة وضراوته إلى ذروة الجمال. وعلى الرغم من أنه قال لأحد سائليه إننى لم أرسم ملائكة لأننى لم أر ملاكًا، فقد حفلت لوحاته الواقعية بروحانية لا تتأتى إلا كفيض من قلب طرح زيف الحذلقات جانبًا، وآلى على نفسه ألا يغمس فرشاته إلا فى محبرة الصدق ليسطر قصائد من الألوان والأشكال تبقى على مر الأزمان بقاء كل ما هو شريف ونبيل ومخلص.

وفى ظلال واقعية جوستاف كورييه نقرر أن زينب عبد العزيز لم يمنحها الله موهبة التعبير بالخطوط والألوان فحسب بل ونعمة القيام بسياحات بعيدة فى رحاب الفن أيضًا من قراءاتها الواعية المستفيضة لتاريخ الفن أبان تحضيرها لرسالتيها لنيل الماجستير والدكتوراه من العلاقة بين الفن والأدب من خلال عبقريتى يوجين ديلاكروا رائد الرومانسية وفينسنت فان جوخ رائد التعبيرية فعرفت أن البقاء للأكثر إخلاصًا وصدقًا ونقاءً وماذا أكثر إخلاصًا وصدقًا ونقاءً من التعمق فى طبيعة بلادها، كما تعمق كورييه فى طبيعة بلدته أوران، صعودًا إلى قمم الروحانية العليا؟ ولكأننا نستمع فى هذا المقام إلى صوت الأديب اليونانى الكبير نيقوس كازانتزاكس إذ يقول: «إنما الروح بالجسد يدرك، فالله من الطين خلق إنسًا». زينب عبد العزيز فنانة صادقة مع نفسها، عايشت الطبيعة وانصاعت لها، وراحت تتأملها، وتتقصى عن

اتجاهاتها ومظاهرها، وعلى الرغم من أنهــا فنانــة منــاظر طبيعية منذ زمن بعيد، اكتشفت فى سيناء جوهرًا مكنونًا يشع على الموجودات المادة وعلى الطبيعة كلهــا يفــيض، وهــذا الجوهر هو الضوء، الضوء النابع من داخل سيناء نفسها، من أعماقها، فسيناء لها تاريخ تليد، واتصال بعيــد بالروحانيــات والأديان. هى مهبط الأديان السماوية، ومن ثم كــان ضــوء الطبيعة فى هذا المكان المقدس معادلاً للروح. ولنر الجبال فى عديد من لوحاتها ذائبة فى الضوء متأثرة به أبلــغ التــأثر. بحيث يمكننا أن نقول إن الإضاءة فى هذا المقــام «إضــاءة روحية» ولكأن الطبيعة فى «لحظة تعبد» ولنر النخيل بــدوره ذائبًا فى الإضاءة الرمزية الموحية التــى اكتشــفتها الفنانــة واعتنقتها فى لوحاتها، الإضاءة التى تأكل حــواف الأشــياء، وأيضًا فلتلتفت فى هذه اللوحات إلى الإحساس بالهواء والأثير الرحابة، وبعبارة موجزة ببصمة الخالق على كــل مفــردات المكان. وليس من السهل على الفنان، إلا بعد اجتياز عديد من الاختبارات والاستحواذ على عديد من الخبرات التوصل إلــى المستوى الذى يتعدى الماديات مع البقاء محافظًا عليها.

وقد سبق أن رسمت زينب عبد العزيز صحارى مصرية أخرى، ورسمت صحارى النوبة وقفارها، ولكنها على الدوام كما قلنا تترك نفسها للمكان كى يعبر عن نفسه مــن خــلال

فرشاة ألوانها، وهناك فن النوبة، وكانت على وشك أن تغرق، ويغمرها مياه النيل إلى الأبد، تحدثت الصحارى عن القرية والضياع، فالصخرة السوداء وسط الماء وكانت من قبل قمة جبل يحط عليه نسور كاسرة، والزهرة وسط الرمال، والبحيرة والجبل، والزهرة وسط الرمال، والنباتات الوحشية، والسكون المخيم مثل شبح الموت على مرمى البصر، إنما أوحى للفنانة بعالم فى طريقة إلى الأفول، واستمتعت فى أرجائه إلى نغمات حزينة لأغنية وداع ضارية. وذلك كله قد اختلف فى صحارى سيناء. فالأغنية التى تتغنى بها ليست أغنية أفول حزينة، بل أغنية العودة، أهازيج فرح باللقاء بعد غياب، ولئن كانت النوبة القديمة غرقت، فسيناء باقية بوجهها المشرق إلى الأبد.

ومن لوحات زينب عبد العزيز التى لا تنسى عن النوبة لوحتها «صخور وحشية» التى صورتها فى رحلتها الأخيرة إلى هناك. رمال ناعمة فى درجات من البرتقالى نزولاً إلى الأصفر، تمضى بك إلى كتل ضارية من صخور داكنة السواد مشربه بيسير من البنيات وقليل من الأزرق. وتستوقف أنظارك هناك، تحاصرك وتأسرك كما لو كنت إزاء سياج ليس بإمكانك اجتيازه فتمضى منقادًا ثقيل القلب مبهور الأنفاس تتابع تلك الكائنات التى تتشكل منها حواف ذلك السياج القاتم عند الأفق المسدود بسفوح تلال لفحها لهيب الشمس مائلة محنية كأنها كائنات تمضى طوابيرها إلى المجهول ويكتمل

النظر بصخرتين عن يمينه ويساره، اتخذت كل منهما هيئة رأس وحش أسطورى ضخم ربما من حيوانات ما قبل التاريخ، بدت عليه إمارات التحفز والإصرار على البقاء مكشرًا عن أنيابه متحفزًا لمن تسول له نفسه أن يزحزحه عن موقعه أو يدفع به إلى اللحاق بطوابير السائرين إلى العدم.

وسوف نلاحظ أن هذه الأنسنة «للطبيعة ستصاحب زينب عبد العزيز فى مراحلها اللاحقة، ولئن كانت هذه الأنسنة تضفى بصمات رومانسية على بعض لوحاتها، إلا أن هذه الظاهرة تؤكد أيضًا حقيقة من حقائق تاريخ الفن تؤمن بها زينب عبد العزيز، وهى أن الإبداعات الجديدة إنما تتخلق عبر عمليات جادة ورصينة من المخاض فليس ثمة ما يمنع من أن تظهر على لوحات فنان واقعى مخلص لفنه إمارات رومانسية أو تعبيرية أو حتى تجريدية ولكن يجب ألا تكون من باب الشطحات التى شاعت فى الفن الحديث، كفقاعات لا تلبث أن تتبدد وتذهب جفاء. وما من شك أن الريح وعوامل التعرية أحسن نحات فى الوجود، يعمل أزميله فى صخور الجبال فتتشكل بأشكال ليس ثمة ما يمنع من أن تبدو مثل هيئات آدمية أو حيوانات. وهذا ما حدث فى أرجاء سيناء، فلا يعود الفنان يقف أمام صخر أصم وإنما أمام روح إنسانية تنبض بها الجبال، تلك الجبال التى سمعت مع النبى موسى كلمة الله. ويضحى الفنان فى حضرة ضياء سيناء أمام مناظر

نورانية مجردة من الماديات، مناظر تلخص جـوهر سـيناء وتتفق مع مفهومها الحضارى والفنى والفلسفى عبر التاريخ، وقد أطلت زينب عبد العزيز من موقفها الفنـى الـذى ظلـت مخلصه له ولموضعها وهو الطبيعة فرأت مـا وراء سـيناء، رمالاً ونخيلاً، وصخورًا ومياها وضياء وسكونًا، رأت الجانب الروحى، وبسطت ألوانها على قماش لوحاتها على نحو يؤكد هذه الحقيقة «المابعدية» ومن خلال الواقع نفذت إلى ما ليس واقعًا، وفى الصمت راحت كما قلنا تتسمع إلى الأصوات التى تشد الوجدان. وهكذا فلئن كانت زينب عبد العزيز قد طرقـت فى لوحاتها أماكن أخرى من مصر إلا أنها وجدت فى سـيناء الموضوع الذى كانت بحاجة إليه حقًا للتعبير عن رؤاها التى تجسمت فيها وتبلورت كل خبراتها السابقة.

وسام فهمى

مسافر زاده الألوان

تتراقص لوحات وسام فهمى بين الخيال والواقع. تكاد تقول عن مشاهد البلدان والمدن التى تراها أمامك إنها بألوانها وخطوطها وتكويناتها مشاهد من الواقع، فهذه البقعة التى تصورها هذه اللوحة أو تلك لا بد أن هنا أو هناك من أرض مصر أو أرض الوطن العربى أو ربما هى مكان ما فى أرض الله الواسعة. قد تكون فى «تونس الخضراء بطابعها المميز التى أعطت الفنانة - على حد قولها - فنيًا كثيرًا» أو فى «الأندلس الساحر بتاريخه العظيم وعمارته الخاصة وحدائقة الغناء» أو فى «يوغسلافيا الشرقية بإقليم البوسنة والهرسك الذى يمتاز بآثاره الشرقية وسط الطبيعة الغنية» أو قد تكون أخيرًا - وليس بآخر - فى «المغرب العريق الثرى بكل أنواع الفنون» والذى قدمت الفنانة فى معرضها بالمركز المصرى للتعاون الثقافى الدولى بالزمالك (فى الفترة من ٧ إلى ١٩ فبراير ١٩٨٨) بعضًا مما استوحته من مناظر. وقد يكون ذلك المكان أيضًا من بلدها الذى بدأت مشوارها الفنى بالتعرف عليه جيدًا، وعلى الأخص عمارته القديمة ومناظره الطبيعية المميزة من صحار وجبال وواحات، بلدها الملىء - على حد قولها - بالغموض الذى يثرى الإحساس. وبعد ذلك حاولت الفنانة التعرف على البلاد الشرقية المختلفة التى تجمعها كلها وحدة الفنون منذ فجر التاريخ (استخدمنا فى السطور السابقة من كلمة الإهداء التى صدرت بها وسام فهمى كتالوج معرضها الأخير، فبراير ١٩٨٨).

وفى هذا يقول الناقد كمال الجويلى عن وسام فهمى «هذه الفنانة صديقة حميمة لروائع الطبيعة وكنوز العمارة العربية وأمجاد الحضارة تسعى إليها فى قاهرة المعز، وفى طبيعة وتراث المغرب العربى، وفى آثار الأندلس وفى أى موقع يحمل آثار أقدام الشرق. يفتنها تجدد الطبيعة الدائم وتثير وجدانها الرؤية الأولى لمشاهدها. ولهذا فهى تسعى دائمًا إلى موقع لم تره عيناها من قبل، فتستوعب فى أعمالها لحظة الدهشة، وتصفيها لتتخلص إلى جمالياتها. إذن، تشغل الطبيعة وطابعها وسام فهمى. فى تونس اللون الأبيض للمبانى وخضرة المساحات. وفى المغرب تضاد لونين أساسيين سواء كان ذلك بين السماء والأرض أو ما يصنعه ويشكله الإنسان. تعنى بالمجموعات اللونية المتناسقة بحيث ترقى بذلك إلى درجة الهارمونية فى العلاقات. وتهتم بأسباب المساحات والتجريد فى الطبيعة وفى المساحات الشاسعة أمامها تتعامل معه بواقعية.»

إنك إزاء لوحات وسام فهمى إذن تكاد تهتف هذه مشاهد من الواقع ولكن لا تلبث الفنانة أن ترتفع عن أرض الواقع الملموس – وتحلق بك فى أثير تكاد تطل فيه على مشاهد وسام من على سحابة تتهادى فى السماء، أو من على بساط سحرى نفخت فيه شهرزاد من خيالاتها، وهى تحادث شهريار المبهور عن مدن وبلاد، لم ترها عيناها، أو لم ترها على النحو الذى رأته به أميرة الحكايات.

وفى هذه المشاهد التى تتأرجح كما قلنا بين الواقع والأحلام تتمثل قدرة وسام فهمى الإبداعية، وتتجلى شخصيتها الفنية. إنها بحق من الفنانات اللاتى استطعن أن يخلقن عالمًا خاصًا بهن وهو عالم ليس من الواقع ببعيد، ولكنه يستقل بنفسه ويتفرد.

ولم يأت بلوغ وسام فهمى إلى هذا العالم الخاص بها طفرة بل سبقته دراسات لمدة أربع سنوات بمعهد ليونارد دافنشى حتى ١٩٦٥ حيث تقيدت الفنانة أول الأمر بقيود الصنعة، واتبعت إملاءات مدرسيها. ولكنها لم تفقد تلك القدرة التى كانت بداخلها، ولم تنطفىء الومضة تحت ركام الجمرات المنطفئة بل ظلت هناك، تنصهر وتتطور إلى أن جاءت اللحظة التى انبثقت فيها من جديد، لتقود الفنانة إلى رؤيتها الخاصة للوجود المحيط بها.

ما الذى يجعل هذه اللوحات من الواقع، وما الذى يجعلها أيضًا إلى الخيالات والأحلام أقرب.

هى من أرض الواقع لأنها تصور عمائر وأشجارًا وجبالاً ووديانًا ودروبًا صاعدة هابطة، فهى لوحات لا تنقطع صلتها بالعين التى تبصر. ولكن ما تبصره الفنانة لا تهرع إلى نقله على الورق أو القماش كما رأته فى لحظة المشاهدة بل هى تختزن الرؤى، لتعود إلى استرجاعها، ومن خلال هذا

الاسترجاع للمخزون من رؤى الواقع تنتشى اللوحات بطلاوة الذكرى التى ما عادت تتحكم فيها التفاصيل تحكمًا أعمى، بل عرفت طريقها إلى اللوحة بحرية هى جوهر الإبداع الذى يتأبى على المحاذير والقيود. ولهذا فكثيرًا ما تسمى الفنانة لوحاتها بحق «من وحى...»: «من وحى الرباط» «من وحى مراكش» وما من لمسة أو نقطة أو خط فى لوحات رسام مكبل بالأغلال، ما من عبودية وأسر يجثمان على الصدر ويكتمان الأنفاس. كل الموجودات كفلت لها حريتها وسمح لها بأن تشغل المكان الذى يناسبها وبالحيز الذى يروقها. فليس ثمة هندسيات صارمة فى لوحات وسام فهمى بل على العكس تكتسى كل الأشياء فى تلك اللوحات، حتى العمائر والجبال، بانسيابية تنبع من شاعرية تلك الفنانة التى ترهقها الأطر، وتفزعها الشيخوخة، فترهب الخط المستقيم والزواية الحادة وترتاح إلى لينونه الخط ودائريته ولولبيته تجول به فى أرجاء اللوحة صاعدة هابطة منجرفة يمينًا ويسارًا. أما الألوان فلا تخشى الفنانة تضادها وتصادمها بل وتعوض نعومة الخط بوحشية اللون. وإن كان ذلك التضاد اللونى يرقى لديها إلى نغمية تنسجم فى النهاية مع خطوطها، وتعزف كلها معًا، الخطوط والألوان تكوينات جزئية فريدة منغمة.

كما تجد الفنانة أيضًا من أجل ما ذكرناه فى رسوم الأطفال راحة. ويستقر أسلوبها عند أساليبهم ويتشبه بها،

فيضاف بذلك إلى إبداعها رافد يضيف إلى لوحاتهـا طـلاوة وصراحة.

وترسم وسام بشغف يذكرنا بفان جوخ وارتوللوودوفى وبول كلى وأوسكار كوكوشكا، وبهذا الأخير على الأخص الذى أنتج مجموعة من اللوحات لمناظر المدن التى زارها وانفعـل بها سمى كلاً منها «بورتريه مدينة» وهو ما فعلتـه وسـام بدورها، فنجوس عبر بيوت وظلال ومآذن وقبـاب ومـواكى وسماوات ونافورات وموالد هذه الفنانة فـى أرجـاء عـالم مسحور يبدو كما لو كان حلمًا من الأحلام، أو جنة من جنات شهرزاد، نطل عليها من على بساط الريح أو ننظر إليها مـن خلال صندوق الدنيا، كما تذكرنا لوحات وسام فهمى بأعمـال الخيامية وبأكلمة الحرانية. وبكل مـا هـو شـعبى وبـدائى وطفولى من عطاءات الفن التشكيلى. وترقى وسام فهمى من خلال طلاوة النظرة، والتطهر من الجمود، وصـدق الرؤيـة، والإقدام بلا وجل إلى مكانة متميزة فى تصـويرنا المصـرى الحديث.

إنك أمام لوحات وسام فهمى كما لو كنـت فـى قطـار يمضى بك يقطع المسافات وتترى أمام ناظريك مـن الشـباك المناظر، ملتقطة بحيوية وسرعة وإسقاط – كما قلنا – لعديد من القنابل، والتركيز على أخرى ذات بال، وتتـدفق الألـوان بحيوية وبدائية، يتكون منها المشهد ويتصاعد بهـا الإيقـاع

وتعود في مقعدك من ذلك القطار، وتترك عمرك الحقيقي الذي تكون عليه، وترتد بفعل الفن وتأثيره طفلاً تستمتع في براءة وطلاوة مع الفنانة بالمشاهد التي تنقلها إليك وتكاد تحس بها جالسة إلى جوارك تضغط على ذراعك وتهتف في دهشة «انظر! انظر!» ولا تلبث أن تعترف لك قائلة «إنني لا أرسم فيما ترى سوى أحلام أحلامي أنا، فقد كنت على الدوام أحلم بمدائن وعوالم، على ضفاف نهر أو على قمة تل أو في حضن جبل، أحلم بمدني، بمدن أجوس خلال عمائرها منومة مسحورة، يشدني إليها نداء داخلي، من أساطير وحواديت، سمعت عنها في طفولتي، عندما كان يحكي لي من ألف ليلة وليلة حكايات تدور في مدن نائية خفية ذات أسماء ما عاد يبقى منها اليوم سوى الرنين والذكرى المبهورة وحنين إلى بقاع لم يعد لها وجود سوى في لوحات انكب عليها ببدائية، وأشد الرحال إليها، وأعود إلى مرسمي يشدني إلى لوحاتي ذكرى لما هو أبعد من الأماكن، روح الشرق ذاته. وتعلق عيناي على الأخص فيما أرسمه بعد المشاهدة، جماليات العمارة الإسلامية ونمنمات القوالب الشرقية. وأفرغ في لوحاتي لمئات التفاصيل بل انطباعات غارقة في خطوط وألوان هي من ذاتي أنا، التي أشربت ولا شك بمؤثرات الأماكن والعمائر التي طالعتها عيناي في أسفاري العديدة في المدائن الشرقية، ويتردد بهذا المقام في أعماقي أبيات للشاعر اليوناني السكندري كافافيس في قصيدته «إيثاكا» حيث يقول:

تمن أن يكون الطريق طويلاً، وأصبحة الصيف كثيرة، تدخل فيها فرحًا مبتهجًا إلى موانئ لأول مرة توقف عند أسواق سورية، واحصل على البضائع الجيدة، أصداف ومرجان وكهرمان وأبنوس وعطور عبقة من كل نوع، وعلى الأخص من العطور الممتعة خذ قدر ما تستطيع واذهب إلى مدائن مصرية كثيرة لتتعلم وتتعلم.. لا تتعجل فى سيرك.. الأفضل أن يدوم السفر سنين عديدة.. وأن تصل إلى جزيرتك عجوزًا غنيًا بما كسبته من الطريق.

وتعود بى لوحات إلى سنوات طفولتى وصباى الباكرة – كنت فى تلك الأيام أنبهر ببطاقات البريد التى ترد إلينا فى الأعياد والمناسبات بما تحمله من مناظر، وعلى الأخص فى أعياد الميلاد بمناظر الأكواخ تجللها الثلوج ويفد من الشبابيك المغلقة بصيص من نور، أما فى السماء فعلى الدوام تتهادى أو تجثم سحب تتخذ أشكالاً، أو يلمع نجم من تلك النجوم الهادية تشع منه حزم من الضياء تنير الطريق أمام المجوس كى يمضوا إلى المذود المتواضع الذى ولد فيه المسيح، وتارة كانت تلصق على المناظر نتف من أوراق فضية أو مذهبة تجلل المشهد وتتلألأ كماسات صغيرة مرصوصة أو متناثرة فى الحيز الذى كان بدوره صغيرًا منمنمًا. وكانت تبهرنى أيضًا طوابع البريد التى كنت أجمعها مدفوعة إلى ذلك بدافع سحرى إلى أن أضم إلى حوزتى العالم كله متمثلاً فى طوابع

بلدان الدنيا الشتى. وأيضًا كانت هناك لعبة كنا نصفها بأنفسنا ونلبيها مستمتعين بأوقاتنا الصبيانية. كنا نقطع أوراقًا ملونة إلى مئات القطع الصغيرة ونضعها فى مظروف أبيض شفاف كنا نطويه على شكل سداسى ونضع فى فتحته طرف ماسورة طويلة من الورق. أما الطرف الآخر فكنا ننظر منه بداخل المظروف السداسى الذى كنا نرفعه إلى الصندوق ونحركه فى حركة دائرية بطيئة ونتوقف عندما يشدنا تشكيل مبتكر مؤلف من تلك الوريقات المتناهية فى الصغر. ونهتف قائلين: هذا بيت هذه مدخنة، هذا طريق، وهذا شجر وهكذا دواليك على حسب ما تقع عليه عيوننا الملآنة آنذاك بالبراءة وحب الاستطلاع. كان الوجود بكرًا. وكانت بكارته تنبع من بكارة قلوبنا.

وفى حديث لى مع وسام فهمى فى يناير ١٩٨٨ فسرت لى الفنانة كيف ارتبطت بتصوير الأماكن، وما الذى جعلها تكرس فرشاتها لرسم مشاهد المدن والقرى وغيرها مما ارتبط به اسمها. وحول هذا تقول:

«فى حوالى سنة ١٩٧٤ و١٩٧٥ رسمت لوحات عن الأقصر، وعن القرنة على وجه التحديد، وكنت أقيم عند الشيخ على عبد الرسول – وهو شخصية معروفة للفنانين، إذ أنه كان صاحب المرسم القديم هناك، وعندما جلست فى رحاب التاريخ المصرى، وكانت هذه أول مرة أرسم مناظر طبيعية –

أحسست بأننى انتشيت بالمكان. أجل انتشيت به حقًا. وصار بداخلى دافع قوى يحفز أن أخرج انطباعى عن الأماكن فى لوحات قبل ذلك كنت أصور بورتوريهات وكانت الوجوه النوبية على الأخص تريحنى. ومشاهد من حياة البشر المحيطين بى. وكانوا لا يعجبوننى أحيانًا. ولكن فى الأقصر جاءت أولى محاولاتى للتعامل مع الطبيعة الحية. وشعرت أن رسم لوحة لمكان هى استيعابه واختزانه بكل تفاصيله ودقائقة فى الذاكرة ولكننى مع الوقت أحسست أن تسجيل التفاصيل والظواهر بذاتها ولذاتها أمر يرهقنى. أحسست بأننى لا أريد أن أرسم المكان بظواهره فحسب فهذه قد لا تعنى شيئًا. وإنما أريد أن أرسم جوهر المكان وروحه الكامنه التى قد تطمسها البهارج الخارجية. إن اللوحة تكوين شديد الخصوصية، وقائم بذاته تمامًا. قد يستمد جذوره من الواقع، ولكنه يرقى فى النهاية إلى أن يكون منفصلاً عنه بالحدود اللازمة لحياته. ولم أعد أستريح للنقل عن الطبيعة. صرت آخذ اسكتشات سريعة بالقلم الرصاص أدخرها للوحاتى المقبلة. ورفضت أن ألون على الطبيعة، فلم يكن ذلك يرضينى. صرت أجلس فى المكان أكثر كى أحس به أكثر. عانيت تغيرات الضوء واللون من الشروق إلى الغروب. وعندما عدت إلى مرسمى بمصر الجديدة بالقاهرة بعد قرابة أربعة أسابيع، بدأت أقتفى أثر تلك الخطوط واللمسات السريعة التى راحت تذكرنى بالمكان الذى عايشته فأضع الألوان من خيالى مما أعطانى حرية. وصرت

أزيل من تكويناتى ما لا يعجبنى، وأبقى على ما يـروق لـى. وباختصار أحسست باستقلال وانعتاق، وصرت سـعيدة وأنـا أرسم هذه الأعمال التى تقوم على إفراغ المنظر الطبيعى على اللوحة من ذاكرتى، مع الاستعانة فى ذلك بالاسكتشات السابق إعدادها وعامل الذكرى هذا يفتح لى الطريـق إلـى الخيـال، وبعبارة أخرى إلى الإحساس، وأحيانـًا المـبهم، بغـوامض المكان والبعد الموغل فى مجاهل الزمن وطيات التـاريخ. ولا يظهر ذلك كله من مجرد تسجيل المكان من الواقـع تسـجيلاً حرفيًا كما تراه العين. والتأريخ فـى بلادنـا ثـروة كبيـرة، فأعطانى ذلك حواديتا وقصصًا وأساطير أضفت بصماتها على مشاهدى التى قدمتها لجمهورى.

إن الفنان المصرى إذا لم يذهب إلى أماكن بلـده، ولـم يستمع إلى نداء المكان فإنه يخسر كثيرًا.

* * *

وفى أوائل عام ١٩٧٨ سافرت وسام فهمى إلى تونس، وشدها إلى هذه الزيارة سماعها الكثير عن هـذا البلـد عـن تونس البيضاء. عن تونس الخضراء. وكان لهذين اللـونين، الأبيض والأخضر، مقرونين باسم هذا البلد الشرقى السـاجى على شاطئ البحر الأبيض المتوسط، تأثيرهما علـى وجـدان الفنانة المحبة للحياة وللأسفار. كما كانت وسام - على حـد

قولها – قد التقت بسيدة تونسية انعقدت بينهما أواصر صداقة وطيدة، شدتها إلى تونس، فرحلت إليها مؤمنة بأن ثمة صلة دفينه بين لوحاتها والفنون الشرقية، مقررة أن تؤكد هذه الصلة وتقويها على الطبيعة ذاتها.

وتقول وسام فهمى فى حديث معى جرى أوائل يناير عام ١٩٨٨: «رحلت إلى تونس، وكانت هذه البلد اكتشافًا لى بالنسبة إلى الطابع اللونى والمعمارى الذى يصمم أهل ذلك البلد على التمسك به فى كل قرية ومدينة. بل وفى كل بيت حيث يكون هناك حجرة عربية يستمعون فيها إلى التراث الموسيقى القديم..».

كانت هذه الزيارة بالنسبة لوسام فهمى «نقلة كبيرة فى الألوان» إذ تحولت من الألوان الصفراء والبرتقالية والبنيات إلى الألوان الخضراء والبيضاء والوردية والزرقاء.واستراحت هناك على الأخص إلى دوائر القباب وإلى الانطباع الذى تعطيه ألوان الباستيل من فتاحة وطلاوة وموحية. وأدخل ذلك قدرًا من الهدوء والسكونية على ألوانها التى هى فى الأصل أميل إلى أن تكون قلقة وهاربة.

وبعد تونس التى استقر بها مقام الفنانة شهرًا، عادت إلى القاهرة، حببتها «قباب تونس» فى المعمار الشرقى عمدت إلى «اللف» فى القاهرة القديمة بحثًا عن المعمار الشرقى فى

مصر. ولئن كان هذا ليس بالموضوع الجديد ولكن إضافة وسام فهمى إلى هذا الموضوع المطروق هو نزوع لوحاتها المكانية إلى الخيال فى محاولة لاستعادة وضاءة الماضى وبريقه.

وبعد القاهرة القديمة شاءت وسام أن تبحث من جديد عن الشرق فى الخارج، فرحلت إلى أسبانيا. وذهبت إلى الجنوب فى رحلة غير معدة مقدمًا. وحيثما شدها المكان أقامت فترة أطول من الوقت. وتقول وسام فى حديثها السابق لى: «وقد أفادتنى هذه الرحلة بأن ازددت معرفة بقيمة مصر، من ناحية المعمار القديم. صحيح أن للأندلس طابعًا معينًا، لكن معماره خفيف، أما المعمار المصرى القديم فيتصف بالرسوخ والشموخ.

وعادت الفنانة إلى القاهرة القديمة من جديد بعد أسبانيا حيث أقامت بها قرابة شهر عام ١٩٨٠. وتعلق وسام عن رحلتها هذه بقولها: «أحببت فى أسبانيا تعايش الفن القوطى والإسلامى جنبًا إلى جنب. وعلمنى ذلك أن فى الفن تزاوج ولا اختلاف.».

ثم سافرت وسام فهمى إلى يوغسلافيا عام ١٩٨٣ وتقول عن رحلتها هذه: «سمعت أن فى يوغسلافيا بقايا من الشرق. فرحلت إلى منطقة البوسنة والهرسك. هناك شاهدت

الجوامع ذات المآذن الطويلة البيضاء وسط الرقعة الخضراء. مع طابع شرقى يختلف على أى حال عن الطابع الشرقى الذى التقيت به فى أسبانيا من قبل».

وعادت الفنانة إلى سيناء وسيوه. وكل رحلة إلى الخارج تردها إلى بلدها بوشائج أقوى وتجعلها تبحث فيها من جديد عن الأماكن التى لم يسبق لها زيارتها. وتقول وسام «كل مرة أسافر أعود وقد أحببت بلدى أكثر».

وتستلفت لوحات وسام النظر بطلاوتها وبهجة الحياة. ويتوقد حسها إلى كل ما حولها. فالبيئة تنفد إلى اللوحات من خلال فرشاتها إلى اللوحات. وهى تلتقط وتستوعب تحلل وتفكك جزيئات ما حولها. ثم تعيد بفنها التركيب والبناء من التسجيل إلى الإبداع، من الرؤية المباشرة تصعد، وبخطوات الثقة إلى التعبير الفنى، فلوحات وسام هى الطبيعة المحيطة بها أعيد صياغتها بلغة ذاتية أصيلة. فالفنانة تحافظ على الإطار البيئى ولكن داخل ذلك الإطار وفى كل جزئية منه تنبض الفنانة ذاتها. وهى تعبر بتلقائية، وتشعر كم هى سعيدة بفنها، وكم هى مرتبطة بما تفعل وتقول فى مقال عنها بمجلة «بريزم» عدد ١٤/٨٧ إنى أحاول التعبير تلقائيًا عما أراه جميلا. الفن سعادتى. وعدم الرسم هو الموت.

وهى لا تودع لوحاتها أى رموز، بل هى رسم فحسب.

وإذا كانت لوحاتها «خيالها الواقعى» قد اتصف بكثير من التبسيط لمعالم الواقع إلا أنها لا تترى فى التجريد أبدًا.

فبعض بورتريهات وسام فهمى الباكرة تبين مبلغ تمكن الفنانه من التغلغل إلى أعماق الشخصية الجالسة أمامها، لانتزاع كثير من خلجاتها ونوازعها العميقة. ثم وضع هذه المادة النفسية الدافئة فى حالة انسجام وتناغم مع سائر تكوين اللوحة اللونى الذى هو على أى حال تكوين ينبئ عن الحركة الجياشة المتأججة التى ستمضى فيما بعد لترقى إلى قمم من الحرية المحكومة بأصالة الفنانة وذاتيتها المتعطشة إلى الابتكار.

وتقوم لوحات وسام فهمى على محاولات أريبة لتحقيق التوازن بين السكونية والحركية فى العمل الفنى وتنجح الفنانة فى بلوغ هدفها اعتمادًا على إعلائها لقوة التعبير على مجرد الإطار الخارجى لظواهر الأشياء فتبدو على أعمالها تلك الديناميكية التى أصبحت، ليس من سمات التصوير الحديث فحسب، بل ومن سمات العصر كله، فضلاً عن استفادتها من درس عزيز من دروس الفنون الحديثة وهو عدم خنق الفنان فى أطر محافظة قديمة لمجرد توفير الأمان والصحة، فالفنان الحديث يعرف كما تعرف وسام فهمى أن صدق التعبير النابع

من الرؤية الداخلية للفنان الذى هو أيضًا شاهد على عصره هو الذى يوضع فى المقام الأول عند تذوق عمل من أعمال الفن الحديث. وإذ يغمس الفنان المصرى فرشاته فى أعماقه فهى تخرج إلى لوحاته أيضًا بكثير من مكنونات التراث التى تلتحم برؤية الواقع فتجلب أعمالاً فنية، وليس مجرد تسجيلات ميكانيكية مما تركه الفنان للآلة التى صارت بإمكانياتها المتطورة المذهلة قادرة أن تنتج الكثير ولكنها لا تستطيع على أى حال أن تتفوق على الفنان فى مجال وحيد وهو التغلغل إلى أعماقه ذاتها. فللفنان أعماق تنتج فنًا، وليس للآلة أعماق ومن ثم فهى لا تنتج فنًا بل تنتج ما له احترامه أيضًا ولكنه لن يكون فنًا، أو على الأقل لن يكون فنًا مثل ما تنتجه وسام فهمى ومن سارت على دربهم، أتباع الفن الحديث. ولهذا فإن عملية الفن لم تعد سهلة فى الآونة الحديثة، والجمال - الجمال الأصيل الإنسانى - أضحى - وقد كان على الدوام، والحق يقال - صعبًا. ولكنه اليوم أضحى أكثر صعوبة وأعز منالاً.

وإذ تغمس وسام فهمى فرشاتها فى أعماقنا تجلب إلى رؤيتها للواقع والطبيعة شذرات من التراث الشرقى، يكسب أعمالها طابعًا متميزًا، ويبعدها عن عطاءات الآلة. أو بعبارة أخرى، توصل الفنانة إلى أعمال فنيه أصيلة لما لها من ذاتية وابتكارية. وإذا تحدثنا عن «الابتكارية» على الأخص فى أعمال وسام فهمى فسنجد أن لهذه الأعمال نصيبًا كبيرًا من

هذه الابتكارية، التى تكسب أعمالها مكانة خاصة حتى فى مجال مستلهمى التراث القومى. وأن مآذنها وقبابها ومدائنها - بالأقل - على ما نقول شهيد، وبالأخص لو مضينا فأجرينا مقارنات طلبة بينها وبين مآذن وقباب ومدائن زميليهما من مستلهمى التراث الشرقى الإسلامى رءوف عبد المجيد وحسن غنيم.

وإذا كسرت وسام فهمى قيودها متحررة من إسار «التقليدية» فى التعبير الفنى، تاركة وراءها كل «تحفظ» ماضية على مسئولياتها فى مغامرتها التشكيلية، فإن خيالها الخصب لا يلبث أن يقودها إلى أعمال فيها من «السيريالية» بصمات دون أن تتردى على أى حال فى إسار هذه المدرسة التى تجاوزها اليوم على مستوى الفن المعاصر كله. ولكنها أعطت الفنان دروسًا للمستقبل ثمينة وغالية لمن أحسن الفهم واستوعب النداء. وإذ ترسم وسام فهمى الطبيعة بفرشاة مخضبة بذاتية بالغة ورفاهية حس غامرة تتوصل إلى رؤى خاصة بها تقف على حافة الواقع ولكنها على أى حال تمضى متجاوزة إياه إلى ما يمكن أن يقترب من الحلم. ولذلك لم يكن خطأ أن يقال عن لوحات وسام فهمى عن مناظر الطبيعة إنها من «الواقعية الساحرة» بألوانها الطلية وصراحتها القوية التى إن دلت فعلى مبلغ تعطش الفنانة إلى الألوان والضياء بدافع وحشى إلى حب الحياة، يذكرنا إلى حد ما بعشق الحياة

الذى كابده فان جوخ بدوره من قبل، وعلى الرغم من كل الذاتية التى تدفع الفنانة إلى صبغ أرجاء لوحاتها بألوانها شديدة الخصوصية إلا أنها لم تتخل أبدًا عن الارتباط بالواقع، ولم تترد فى التجديد على الإطلاق.

وثمة سمتان يجدر أن نلاحظهما على أعمال وسام فهمى، الأولى أنها رغم عصريتها كفنانة فإنها لم تترد فى التجريد. ولئن بعدت أشكالها عن النقل الحرفى عن الطبيعة حتى بلغت فى بعض الأحيان إلى حد الابتكارات التشكيلية البحتة إلا أنه مازالت تلك الأشكال منحدرة عن الطبيعة، وترتبط بها ارتباط ولاء قوامه ليس الاستعباد والتبعية بل الحب والاستقلال والذاتية.

أما السمة الثانية، فهى أن كل تلك الأشكال الناضجة بالانفعال والحيوية المتأججة فى لوحات وسام فهمى، إنما رسمت لذاتها. ولم يقصد بها أن تتضمن رموزًا ومعانى تحتية إلا ذلك المعنى العام المتمثل فى الانتماء والارتباط بالأرض والتراث، وهذا لدى وسام ليس رمزًا بل هو طابع عام. وإذ تتصاعد تشكيلاتها أيضًا إلى مستوى التغنى بالشرق والبيئة فإن الفنانة لا تؤدى ذلك عن تعمد وافتعال بل عن التقاء بموضوع ترتاح لديه، وتطمئن إزاء السؤال الذى لابد أن يؤرق كل فنان أصيل على الأقل عندما يجتاز مرحلة البحث والتحصيل ويشارف على الإبداع والتفرد، ألا وهو ماذا أرسم؟»

نازلي مدكور والتزام جديد

النداء البعيد:

يضع الفنان المبدع والناقد القدير حسين بيكار الفنانة نازلى مدكور «فى صفوف الصفوة من كبار الفنانين المبدعين فى الحركة الفنية المعاصرة» (ألوان وظلال - الأخبار - ١٩٩٠/٣/١٥). ويجدر أن يوضع هذا القول موضع التقدير والاعتبار عند الإقدام على دراسة العطاء التشكيلى لهذه الفنانة التى لم تكتف بممارسة التصوير، بل عنيت أيضًا بدراسة موضوع «المرأة المصرية والإبداع الفنى» فأصدرت عام ١٩٨٩ كتابًا بهذا العنوان (عن جمعية تضامن المرأة العربية بالقاهرة - ثم عن هيئة الاستعلامات المصرية عام ١٩٩٣)، وعلى صفحات كتابها هذا رصدت نازلى مدكور دور الفنانة التشكيلية فى مصر منذ فجر التاريخ حتى اليوم - ويقوم هذا الرصد على منظور سوسيولوجى وتاريخى لواقع المرأة الاقتصادى والسياسى وعلاقته بالعملية الإبداعية عبر مراحل التاريخ (عز الدين نجيب - مقال بعنوان «من حياكة الثياب والزينة إلى اللوحة المعاصرة الحديثة» بصحيفة «الحياة» - ١٩٨٩).

* ترك الحياة السهلة والتفرغ التام للفن:

والفنانة نازلى مدكور ولدت بالقاهرة عام ١٩٤٩، ودرست الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة، ثم

حصلت على دبلوم فـــى الإدارة وماجســـتير فـــى الاقتصـــاد السياسى من الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وعملــت ببرنـــامج الأمم المتحدة بالقاهرة، ثم خبيرة اقتصادية بجامعــة الــدول العربية بالقاهرة، إلى أن استقالت عام ١٩٨١ لتتفرغ للفــن، وتابعت دراسات حرة فى الفن فـــى مصــر وفــى فلورنســا بإيطاليا.

* أهمية الدور الذى يؤديه الفنان الملتزم:

وتقول نازلى مدكور (فى كتابها المشار إليه - ص ٥٦) إنها حين أقدمت على دراسة وممارسة الفن لم يكــن هــدفها سوى الإلمام بقواعد الرســم والتصــوير، وعنــدما اتســعت مداركها بتاريخ الفن وفلسفة الجمال إلــى جانــب ممارســة العملية الفنية بشكل أعمق أيقنت أهمية الدور الــذى يؤديــه الفنان الملتزم تجاه مجتمعه من خلال إسهامه فــى التــراكم الجمالى البشرى.

وقد واصلت نازلى مدكور - على حد قول حسين بيكار - بثقة واقتدار تجديد أسلوبها الذى حصــلت عليـــه بعــرق الجبين وبمجهودها الخاص، وعبر استمرارية إنتاجها وتدفقه ازدادت شخصيتها تبلورًا يومًا بعد يوم، فهى تعود بعــد كــل معرض لتأمل ثمار عطائها - على حد قول كمال الجــويلى - ما إذا كانت قد حققت ما يجيش فى أعماقها من طاقات التعبير

أم ما زال الكامن يتململ راغبًا في الانطلاق، ومن ثم استطاعت بإصرارها الدؤوب أن ترتفع بقامتها لتطاول زملاء لها حاصلين في الفن على أعلى الشهادات.

وقد طرأت على أعمالها منذ أوائل التسعينيات «تحولات» كان من مؤداها أن بدأ المنظر الطبيعي الذي كانت تعرضه من قبل في لوحاتها خالصًا من أية إسقاطات - يدأ يحمّل برموز ومعان ودلالات لم تكن واردة في الأعمال السابقة. كما تحولت التكوينات من الهندسة الواضحة إلى منظومة أكثر غموضًا وتركيبية. وتقول نازلي مدكور عند ذلك (في كتالوج معرضها «التحولات» في مارس ١٩٩٤) «لقد كان للهجمة المتخلفة التي تتعرض لها المرأة والثقافة والبلاد ردود فعل قوية في نفسي غير مكترثة صاحبَتها تأملات أدت إلى هيمنة الرموز والمضامين الاجتماعية على عدد كبير من هذه الأعمال».

* اللامبالاة غير واردة:

ويبين ما تقدم أن نازلي مدكور ليست فنانة غير مكترثة، تمارس الفن لمجرد الاستمتاع وشغل الفراغ. فمن تاريخها نعرف أنها تركت عملاً مضمونًا ووظائف مرموقة كي تتفرغ، وعلى مسئوليتها، للفن تمامًا، وبعبارة أخرى، فإنها قد أخذت الفن على مأخذ الجد، وربطت به نفسها وحياتها وكل

وقتها، وليس أوقات فراغها فحسب. ولهذا فقد توالت منذ عام ١٩٨١ معارضها الخاصة ومشاركاتها فى المعارض الجماعية.

ما الجمال إذن عند نازلى مدكور؟ وما الحقيقة؟ وما دور الفن ووظيفته؟ هل تعتقد أن للأنهار والمحيطات والأشجار، للطبيعة بصفة عامة، بقاء؟ هل تعتقد أن للإنسان مستقبل؟

هذه أسئلة سوف نحاول أن نبحث لها عن إجابات من تحاورنا مع العطاء التشكيلى للفنانة نازلى مدكور.

الحداثة

* الزمان والمكان:

تمثلت «الحداثة» عند نازلى مدكور على الأخص فى مفهومها للزمان والمكان؛ فالزمان فى اللوحة ليس زمانًا واحدًا، بل هو عدة أزمان تتداخل وتتقاطع وتتلاقى. الماضى يندلق فى الحاضر، والحاضر يستوعب إرهاصات المستقبل، وعلى ذلك ففى اللوحة الواحدة تمتزج ذكريات الماضى بحضور الواقع المعاش وبلهفات ومخاوف المستقبل الذى مازال فى طى المجهول، وبلا حدود أو ضوابط يضحى الزمن مساحة يشغلها أكثر من زمن.

وكذلك بالنسبة للمكان، فحيز اللوحة عند نازلى مدكور ليس عادة مكانًا واحدًا محددًا ومعينًا، بل هو حيز يشغله أكثر من مكان، ولا تجتمع هذه الأماكن فى الواقع بقدر ما تجتمع وتتلاقى وتتداخل فى «اللاوعى»، وقد أضحت الفنانة تعتمد على «العقل الباطن» فى استحضار الأماكن إلى لوحاتها، ومثلما فى «الرواية الحديثة» تترى الأماكن فى لوحاتها عبر تيار شعورى ذاتى حاد.

أما الحدث - بل والحدث الاجتماعى أيضًا - فقد زالت عنه صفته الواقعية القديمة التى كانت تجعل «وحدة الحدث» من متطلبات العمل الفنى، مسرحًا كان ذلك العمل أو رواية أو تشكيلاً. فالأحداث فى لوحات نازلى مدكور أضحت «شذرات أحداث» تتلاقى مع شذرات أحداث أخرى وهكذا؛ مما يجعل لوحاتها تستأهل بحق صفة «الحداثة التجريبية».

ومن صفات الحداثة عند نازلى مدكور أيضًا «أن اللغة» أو «الخطاب التشكيلى» ليس خطابًا مكشوفًا مباشرًا - بل هو يتسلل إلى عقل المتفرج وقلبه من خلال عدة تفاصيل ممزقة ومتناثرة بدورها، وذلك عبر تقنية تتفق مع المتطلبات الذاتية لهذا الخطاب.

فالزمان ليس زمانًا، والمكان ليس مكانًا، بمفاهيم الواقعية فى الفن ومن نحا نحوها، والحدث ما عاد يعرض من

منطلق بداية ووسط ونهاية، وما عاد للعمل شخصية محورية ولا عاد للبطل اسم. وربما كان هذا الذى أتت بـه «الرواية الجديدة» فى فرنسا (ناتالى ساروت وآلان روب - جرييه) هو الذى نراه تشكيليًا لدى نازلى مدكور؛ فالزمان والمكان المطروحان فى أعمالها منطمسا الحدود. الزمن القديم جزء من الحالى، والأماكن تتداخل،وهى ليست على ما نعرفها فى الحياة الواقعية. هى أماكن وجدانية، وكذلك الزمن، أكثر من أن يكونا زمانًا ومكانًا واقعيين.

* من «المحدود» إلى «اللا محدود»:

وفى عدد كبير من لوحات نازلى مدكور تمتد عناصر اللوحة إلى خارج الإطار. وتقول الفنانة إنها كانت تتصور فى البداية أن السبب فى ذلك اختيار جمالى، ولكن مع زيادة تعمقها فى تفهم أعمالها أصبحت ترجع ذلك إلى أسباب تبدو لها نفسية فى المقام الأول. إن الخروج من الحيز المتاح أو المقرر مسبقًا ينبئ عن توق إلى حرية أكبر، وسعى إلى مساحات غير مفروضة مسبقًا، ولا مطروقة، وبعبارات أخرى الانطلاق من «المحدود» إلى «اللامحدود». وهذا فى حد ذاته مطلب إنسانى عميق الجذور، مما يذكرنا فى هذا المقام «بأسطورة بروميثوس» الإغريقية، ونجد هذا السعى من جانب نازلى مدكور حتى فى أعمالها التى لا يظهر فيها بوضوح خروج الصورة عن الإطار.

ونلتقى فى معرضٍ أبريل عام ١٩٩٨ بنمــاذجٍ كثيــرة تؤكد استمرار الفنانة فى هذا الاتجاه الذى ما عاد توقًا فرديًــا أو سيكولوجيًا، بل مسعى من مساعى الحداثــة فــى الفــن، تشكيلاً كان أو أدبًــا أو موســيقى، أو مســرحًا، أو ســينما، ويؤازر كل ذلك تقدم الكشوف العلمية والتكنولوجية، وتطــور الفلسفة وارتيادها لآفاق رحيبة لم تكن معروفة أو مســموح بها من قبل.

إن اتجاه الحركة فى لوحات نازلى مدكور عادة لا ينتهى مع انتهاء حدود اللوحة، وإنما ينطلق إلى خارجها، وهذا الذى نلمسه فى لوحات معرض أبريل ١٩٩٨ هو تأكيد ومواصــلة لما سبق أن رأيناه فى أعمال معارض سابقة لها، وبــالأخص معرض مارس ١٩٩٦ حيث تعكــس جملــة مــن أعمالهــا الصحراء والنخيل والبيوت الطينية وكأنها تبدو منفلتــة مــن الإطار ومتعدية للخلفية كلها التى تبدو ســجنًا لهــا، دون أن يشكل ذلك نشازًا على أى حال، بل تكتيكًا متكاملاً وموفقًا.

* «التجريدية» والتشخيصية»:

ويثور التساؤل أمام الكثير من لوحات نازلى مدكور عما إذا كانت قد تبنت «التجريديــة» وانحــازت إلــى «تجريديــة واسيلى كاندينسكى» (١٨٦٦ - ١٩٤٤) على الأخص.

وفى هذا المقام يجوز أن ننبه إلى أن الفنانة لا تنظر إلى «التجريد» و «التشخيص» على أنهما «طرفا نقيض» ولا يلتقيان؛ بل هى لا تعتبر أن أيهما فى حقيقة الأمر يلفظ الآخر من اللوحة. فكل منهما صياغة تشكيلية تصلح لشئ، أفضل مما تصلح له الأخرى. ولذلك سوف نجد الفنانة تستخدمهما معًا فى اللوحة الواحدة، لأن كلا منهما يخدم اللوحة: «التجريدية» فى جزئية منها، و«التشخيصية» فى جزئية أخرى، ومن ثم هما معًا يثريان خطاب اللوحة ذاته.

ولذلك فإن نازلى مدكور لا تحب أن تدرج نفسها تحت مسمى «فنانة تشخيصية» أو مسمى «فنانة تجريدية»، إنما هى فى حقيقة الأمر «فنانة مستثمرة لمزايا كل صياغة منهما» وهذا الذى تأخذ به نازلى مدكور هو من مستتبعات «ما بعد الحداثة» ومن الصلاحيات التى ما عادت تأباها «الحداثة» ذاتها.

إن عديدًا من أعمال نازلى مدكور مثل «البداية» و«أغوار المكان» وزمن آخر» و «هناك» وهى من أعمال معرض أبريل ١٩٩٨، ومثل «الزوبعة» و «الفردوس المفقود» و «رسالات» من أعمال معرض ١٩٩٦ تبدو «أعمالاً تجريدية» إذا نُظر إليها عن بعد، فإذا ما ازداد المتذوق اقترابًا منها، وعنى بالتدقيق فى تفاصيلها، فسوف تبين له شيئًا فشيئًا ملامح من مفردات الواقع، مثل هلال

أو باب أو مصباح مدلى من سقف لا وجود له فى اللوحة أو شراع قارب أو كيانات إنسانية خيمت عليها عزلة تذكرنا بشخوص مسرحيات صمويل بيكت الكاتب الأيرلندى المعاصر، التى تلزم صمتًا لا تقطعه إلا كلمات قليلة، بل نادرة.

وفى النهاية تضحى لوحات نازلى مدكور - على حد قول الصحفية زهرة زيراوى التى أجرت حديثًا معها نشر بمجلة «العلم» المغربية عام ١٩٧٧ - «لحمة من تشخيص وتجريد، امتزجا ليمارسا هذه اللعبة الثنائية بتقنيات متمكنة جدًا».

وفى هذا تقول نازلى مدكور «إن العلاقة بين التجريد والتشخيص فى أعمالى علاقة حساسة جدًا، ومرتبطة بمضمون اللوحة، وهذه العلاقة ترتكز على قناعة بأن التجريد والتشخيص لا ينفصلان، ويصبح التجريد هامًا وضروريًا لنقل الأحاسيس والمشاعر والحالة العامة للوحة، أما التشخيص فهو يساعد على إعطاء علامات ورموز أكثر تحديدًا، بل وتساعد المتلقى على التعرف على مرجعيات اللوحة، وتشركه فى استدعاء التصورات والمفاهيم المرتبطة بالمنطلقات التجريدية، وبالتالى فإن العلاقة بين التجريد والتشخيص من المحاور الرئيسية التى تشكل اتزان لوحاتى».

وإذا كان لنا أن نضيف شيئًا فى هذا المقام، فهو أن

صفة «الثنائية» - التى أضفتها الكاتبة زهرة زيراوى - على لوحات نازلى مدكور - صفة غير دقيقة، ولا تتفق تمامًا مع عطاء الفنانة، فإن هذا العطاء أقرب إلى «التوحد» الذى هو الصفة الأكثر صدقًا بالنسبة للوحات نازلى مدكور، وبخاصة على ما تطورت إليه فى معرض أبريل ١٩٩٨. وقد أضحى تاريخ «الفن الحديث» يعرف إلى جانب كل من مذهبى «التجريد» و «التشخيص» مذهبًا ثالثًا هو مذهب «اللاتجريد واللا تشخيص معًا».

كما أن لنا تحفظًا على وصف «اللعبة» الذى تضفيه زهرة زيراوى على فن نازلى مدكور، فالفن ليس لعبة على الإطلاق، بل هو نتاج معاناة وجهد وجهاد من أجل التوصل إلى ما هو متفرد من ناحية واجتماعى من ناحية أخرى، إلا إذا وضعنا موضع الاعتبار قول بيكاسو من أن الفن لعبة يجازف فيها الفنان براحته بل وبحياته كلها.

وعلى هدى من ذلك، ومن منطلق النزعة الاستقلالية التى اتصفت بها نازلى مدكور منذ بداياتها، أضحت الآن - وعلى ما بدا فى أعمال معرض أبريل ١٩٩٨ بالأخص - تنثر على سطح اللوحة مفردات متنوعة من لغتها التشكيلية، رموزًا وأشكالاً وخطوطًا وخربشات.

* الصدفة أو التلقائية:

و«للصدفة» أهمية كبيرة فيما تنثره الفنانة على أسطح لوحاتها، وعلى الأخص فى السنوات الأخيرة، حيث تبدأ - على ما تقول - اللوحة بدون خطة أو هدف مسبق، وأثناء تعاملها مع حيز اللوحة تفاجئها صور وتضاريس تبقى عليها وتؤكدها، لارتباطها برؤاها الذاتية ومزاجها الفنى، وتبرز لها أحيانًا صور وتضاريس أخرى تمحوها، وذلك لأنها تكون قد وفدت إليها من عوالم سبق لغيرها أن طرقها أو مما اختزنه عقلها الباطن من إبداعات الآخرين، قدامى أو معاصرين.

إن «الصدفة» أم الاختراع فى العلم، وأم الإبداع فى الفن، وتكمن أهمية الصدفة فى القدرة على التقاطها ثم على استثمارها فيما يفيد التوجه الفنى لدى الفنان. وتضيف نازلى مدكور فى هذا المقام «إن الصدفة لا تأتى صدفة، وإنما يتم استدعاؤها» وهكذا يمكننا أن نقول إن الصدفة التى تعنيها الفنانة هى «الصدفة الموضوعية» على الأخص، التى كثيرًا ما حدثنا عنها السرياليون، ولعل أبرز تلك المصادفات الموضوعية التى احتفى بها هؤلاء واتخذوها شعارًا لما يبدعون «لقاء بين مظلة وماكينة خياطة على منضدة تشريح».

ودون أن تكون نازلى مدكور فنانة سريالية لزامًا، فقد

عفا الزمن على مثل هذا الاتجاه رغم أنه ترك بصمته القوية على وجدان الفنان الحديث، إلا أن لوحاتها حافلة بلقاءات بين مفردات لا تجمعها إلا الصدفة، وهذه المصادفات، لها منطقها الذاتى الخاص بها تمامًا، وهو منطق اللاوعى الذى تنبثق منه، ففى لوحتها «أغوار المكان» يتلاقى على سطح اللوحة، على محو متناثر، باب يفتح على لا مكان، وهلال يتصدر فى استحياء قلب اللوحة، وفى جانبها الأيسر يرقد شخص على ظهره، نلمحه من الخلف يرنو ببصره إلى بعيد، تومض هناك ومضات برتقالية وحمراء وأحيانًا بيضاء، لا يلبث أن تبتلعها رمادية اللوحة، ويتدلى من سقف لا وجود له مصباح يضخ بعض الضوء على غرفة لا حوائط لها، بل وتتفتح على طبيعة شبحية تمضى مبتعدة عبر ارتفاعها ووهادها إلى فراغ أقرب إلى أن يكون أبيض اللون بمسحة من زرقة شبحية وقد تناثرت من حوله بعض العيدان، لكأنها جذوع شجر يبست أو تحجرت من جراء جفاف لا يدرك كنهه، وإن كانت تؤمئ إليه كياناتها الضامرة التى استحالت إلى ما لم تكن عليه من قبل، وما أشبه ذلك أيضًا باندثار الحضارات القديمة الذى لا يعرف على وجه التحديد حتى الآن سببه.

من هذه الغرفة، أى من هذا الواقع، تنقلنا الفنانة، من «الوعى» إلى «اللاوعى» حيث تختلط الرؤى منبهمة الرموز والإشارات، وهى تلحظ عدم الاتزان والتوتر والاضطراب،

وتحاول بالفن أن تعيد إلى الوجود نظامًا، أو على الأقل تبقى على ما يمكن الحفاظ عليه فى أنساق جد مختلفة عن الأنساق المتعارف عليها.

من «الماكروكوزم» إلى «الميكروكوزم»، من الخارج إلى الداخل، من الصخب اليومى إلى عزلة نبيلة، هى أجمل نغمة شجن يدخرها الفنان لمتلقيه، ولكن لا مفر للفنان فى النهاية من أن يحمل معه إلى عزلته «الآخر» ويضحى «الميكروكوزم» لزامًا محتويًا «الماكروكوزم»، فيعود «الآخر» بكل مشاكله ومعاناته وتاريخه إلى إبداعات الفنان المغترب الذى شاء فى غرفته العزلة.

ومن أجل أن نتبين ما الذى تعنيه «الصدفة» فى الإبداع الفنى الحديث، يجدر أن نفرق بادئ ذى بدء بين «الصدفة» و«الاعتباطية»، فالاعتباطية أو «العشوائية» لا تقيم فنًا جديرًا بالاحترام. ذلك أن «الفوضى» بذاتها ولذاتها ليست من الفن فى شىء، بل يمكن أن نقول إن الفن ضد الفوضى، وهو يحاربها ليقيم محلها منظومة من قيم الخط واللون والشكل، وبمجرد أن نعرف أن الفن «إبداع» تتلاشى من مفاهيمه «الفوضى» و «العشوائية» و «الاعتباطية» بل و«الهوجائية» أيضًا. أما «الصدفة» فهى مباركة على الأخص بالنسبة «للحداثة» فى الإبداع الفنى الذى اتجه إلى كسر الجمود، وتبديد الروتين، وأعلى محلهما «الطلاوة» و«الجدة».

* العقلانية ليست مقصية:

على أن «الصدفة» التى يقيم لها الفن الحديث وزنًا هى «الصدفة الموضوعية» التى ارتبطت «بالتلقائية» أو «الأوتوماتية» سواء فى الكتابة الأدبية أو الإبداع التشكيلى، وهذه «الاوتوماتية» أو «التلقائية» - المرتبطة «باللا وعى» أو «تيار الشعور» - هى التى تعمد إليها نازلى مدكور عندما تبدأ اللوحة بدون خطة مسبقة، فتبدر أو تنثر أو ترش على حيزها التشكيلى مفردات لم تعمل لها حسابًا من قبل. وبعد أن تتعامل الفنانة معها سواء بالسلب أو الإيجاب، بالحذف أو الإبقاء، يكتمل الخطاب الجمالى أو التشكيلى الذى تريد أن توصله إلى المتلقى، ولهذا فقد حرصت نازلى مدكور عندما تكلمت عن «الصدفة» فى إنتاجها التشكيلى أن تقول «أريد أن أضيف هنا أن الصدفة لا تأتى صدفة وإنما يتم استدعاؤها»، وهو ما يعنى أن «العقلانية» ليست مقصية تمامًا من العملية الإبداعية عند الفنانة.

ونود أن نؤكد من جديد على قول لنازلى مدكور بالغ الدلالة فى هذا المقام، حيث تقول فى كلمتها بكتالوج معرض أبريل ١٩٩٨ إن «هذا المعرض يصبو إلى تحقيق توازن خاص بين النظام والفوضى» فالصدفة التى تستهدفها الفنانة ليست فوضى بل توازن خاص، بل شديد الخصوصية، بين السائد المستتب وبين الانطلاق والحرية. فهى توقن إذن بأن

الفوضى فى ذاتها لا تقيم فنًا، مهما توهم البعض ذلك، والتجأوا فى فنهم إلى الفوضى فلم يحصدوا سوى الحصرم، وسرعان ما أعرض عنهم المتلقى الذى يفرق بين المزيف والأصيل مهما تحايل المزيف على تجميل بضاعته.

المنظر الطبيعى:

* الطبيعة المصرية، والتعامل معها:

منذ البدايات الأولى، اعتبرت الطبيعة المصرية المصدر المباشر لإلهامات نازلى مدكور، والموضوع الأساسى لمعظم لوحاتها، وكان فى مقدمة مقومات المنظر الطبيعى المصرى لديها الصحارى والواحات والنخيل والبيوت الطينية، وإن كانت قد قصدت الفنانة ألا تكون علاقتها بهذه الطبيعة علاقة نقل ومحاكاة وإنما علاقة تفاعل وحوار، فالتسجيل البحت – فى نظرها – يأتى بالضرورة فاقدًا لديناميكية الحياة وفعاليته ولابتكارية الإبداع. أما الحوار مع الطبيعة فهو طرح جديد لمعاملات فنية موازية لحيوية الحياة، كما أنه سعى لديالكتيكية من نوع خاص تحمل فى طياتها بذور نموها. ومن هنا تعد أعمال نازلى مدكور الباكرة محاولات لاستنباط علاقات جمالية أصيلة ومتفردة، تعتمد على توثيق العلاقة المباشرة بين الفنانة والطبيعة، وتستثمر مضامين ومفاهيم الفن المصرى على اختلاف روافده من حيث تعدد المناظير وتعدد بؤر الرؤية

وتركيبية العلاقة بين الهندسيات والعضويات، بعيدًا عن قيود الفكر الأكاديمى الغربى، فقد كانت نازلى مدكور حريصة منذ البداية على ألا يكون حوارها مع الطبيعة من خلال تقنيات «سابقة التجهيز» تؤدى إلى إهدار الفكرة فى سبيل الصنعة، وجاء تركيزها حول خصوصية أسلوب المحاورة الفنية حتى تنمو فى ظلها التقنية الملائمة فتأتى الصنعة من خلال الفكرة، ويحدث تلاحم أعظم بين الشكل والمضمون، ولذلك فقد أدخلت نازلى مدكور أيضًا بعض الخامات الطبيعية مثل ورق البردى والرمال والحبال ومزق من القماش كعنصر من عناصر اللوحة تحمل طاقات إيحائية مباشرة.

وتطرح أعمال نازلى مدكور صيغة مختلفة لتناول المنظر الطبيعى المصرى، حيث يخلق هذا المنظر بين الحلم والواقع منبثقًا من المزاوجة بين بساطة العناصر المستخدمة وتركيبية المعالجات، وتأتى الفراغات المحيطة بالعناصر لنقل إيحاءات ميتافيزيقية من شأنها أن تبعث نوعًا خاصًا من السكونية المشرقة التى ميزت الطبيعة المصرية عبر العصور، (نازلى مدكور- المرأة المصرية والإبداع الفنى - دار تضامن المرأة العربية - القاهرة - طبعة ١٩٨٩ - ص ٥٦، وكذلك كتالوج المعرض الذى أقيم بقاعة إيورت بالجامعة الأمريكية فى الفترة من ٧ إلى ٢٥ مارس ١٩٩٠ تحت عنوان «فنانات مصريات»).

* المنظر الطبيعى والتطورات التى طرأت على معالجته:

فى المرحلة الأولى التى امتدت لأكثر من عشر سنوات غلبت الصفة التأملية على لوحات نازلى مدكور التى تركـزت حول إعادة تشييد المنظر الطبيعى، وكان هدفها هو التعـرف على الطبيعة المصرية والتعلم من خلال محاولة الكشف عـن القيم الجمالية الدفينة فيها، ثم طرح تراكيـب مـن الألـوان والملامس والتكوينات التى تحقـق التواصـل مـع المـزاج المصرى، وقد تميزت أعمال تلك الحقبة بالسكينة والغنائيـة، (نازلى مدكور - كتالوج «نـداء الأرض» مـارس ١٩٩٦ - برعاية سيتى بانك - قاعة الهناجر).

* المنظر الطبيعى يفسح المجال للمرأة والإنسان:

ثم تلت هذه المرحلة فترة انتقالية قصـيرة بـدت فـى معرض نازلى مدكور الذى أسمته «تحـولات»، وتعـد هـذه الفترة نوعًا مـن رد الفعـل إزاء الاتجـاه الفلسـفى الـذى استشعرت الفنانة أنه يهدد وضع المرأة والثقافـة والهويـة القومية ذاتها. ومن هنا اتسمت هذه الفترة بمسحة تعبيريـة وبغلبة المضمون الاجتماعى، وبدأت المناظر الطبيعية تفسـح المجال للإنسان وخاصة المرأة، وظهرت فى هـذه الأعمـال مجموعة من السمات الجديدة مثل التلقائية والروائية والرموز والإشارات والألوان الرمادية المعبرة عـن القلـق. (نـازلى

مدكور - كتالوج معرض مارس ١٩٩٦ - برعاية سيتى بانك - قاعة الهناجر).

* نبض الإنسان وخلجاته تلتحم بتضاريس وقوى باطن الأرض وأعماقها:

أما معرض «نداء الأرض» الذى تلا معرض «التحولات» فيمثل مرحلة جديدة للفنانة نازلى مدكور تجمع بين حساسية محلية وجماليات عصرية فى إعادة صياغة الشكل والمساحة والزمان. وهناك سعى حثيث من جانب الفنانة للبحث عن منظومات جمالية بل وانشغال معرفى بالتراكيب التى يقوم فيها الشكل بتوليد المعنى. وتخلط أعمال هذه المرحلة بين القوى والتضاريس الخاصة بباطن الأرض وبين نبض الإنسان وخلجاته. ومن ناحية أخرى هناك أيضًا استمرارية للسمات الخاصة بأعمال نازلى مدكور السابقة والتى تتمثل فى: (أ) دمج العناصر، (ب) انشطار مركز اللوحة، (ج) تفكيك المنظر، (د) تطوير إمكانيات الخامات المستخدمة لتحقيق توحد والتحام بين الخامة ومدلول اللوحة، (هـ) ذلك إلى جانب الاعتماد بشكل أكبر على مصادر الضوء الآتية من داخل اللوحة. (نازلى مدكور - كتالوج معرض مارس ١٩٩٦ - برعاية سيتى بانك - قاعة الهناجر).

* تأمل الطبيعة واستشعارها عن بعد:

كانت نازلى مدكور تستوحى أول الأمر المنظر من الواحات وصعيد مصر، وترسمه من قلب المكان ذاته، أما فيما بعد فقد مضت الفنانة تستشعر الأماكن التى تزورها بالريف والصحارى، وتتفاعل معها بحسها، لترسم على السطح «ما تسترجعه الذاكرة» بإشارات من عقلها الباطن وشعورها المتدفق، ليتولد المنظر على لوحتها من مرسمها الذى تخلو إليه. (محمد الناصر - مقالة فى مجلة «نصف الدنيا» العدد عام ١٩٩٤ بعنوان «نازلى فنانة متجددة جذبها بحر الفن».

* الطبيعة المصرية: الواقع والحلم:

وفى هذا يقول حسين بيكار «... إن الفنانة نازلى مدكور واحدة من اللاتى ارتبطن ارتباطًا وثيقًا بالقرية المصرية التى كانت ولا تزال ملاذها التشكيلى الأول، وواقعًا أشبه بالحلم تلجأ إليه هربًا من صخب المدينة. وهى كفنانة قاهرية تنظر إلى القرية من مسافة بعيدة، ومن منظور غلالى، تلمسها بخيالها برفق، وتقترب منها دون أن تلتصق بها، حتى نشأ عن هذا الاقتراب الحذر نوع من الشوق العشقى للجذور الريفية يذيب الواقع المادى ويحيله إلى كيان أشبه بالأثير المعطر، فهى كمصرية تنتمى انتماء عميقًا إلى هذه البيئة، ولكنها من حيث الواقع بعيدة عنها بعد الحلم عن الواقع،

ولهذا اتخذت لوحاتها هذه السمة الطيفية التى توحى بالشىء دون الإلحاح فى توضيح معالمه، فكانت تبسط قراها وأكواخها وحقولها ونخيلها فوق لوحتها الممتدة كالكثبان الرملية فى نسق متواضع رقيق، وذكاء فطرى أنيق، وكأنها أطياف تسبح فى عالم مجهول، ثم تنثر نساءها القرويات بأزيائهن السوداء فوق لوحاتها الصحراوية المناخ كأنها صرخات مكتومة فى هذا الفراغ الأسطورى البريق. هكذا كانت البداية اقتراب حذر من عالم أسطورى حالم. (حسين بيكار - الواقع والحلم - فى «ألوان وظلال» - الأخبار ١٩٩٠/٣/١٥).

* رؤية مستقبلية أفولية:

أكاد أزعم أن هناك «رؤية مستقبلية أفولية» فى مناظر الطبيعة لدى نازلى مدكور منذ لوحات «نداء الأرض» ويمضى يستبد بى إزاء تلك الرؤية السؤال الممض «هل للفن مستقبل؟» وأخال الفنانة تجيبنى عبر لوحاتها قائلة «أجل، إذا نجح الإنسان فى التغلب على قوى الخراب، وبقى له على هذه الأرض أو فى هذا الكون وجود. أما إذا تغلب الخراب وتفسخ الكون أو سار إلى دماره - وربما حدث ذلك فى غمضة عين - فلا إنسان، ولا فن».

ومصداقًا لما نقول ما عاد ثمة «غنائيات» بالطبيعة فى لوحات نازلى مدكور على مدى تطورها الفنى منذ «نداء

الأرض» هناك على العكس «مراثي» للطبيعة. ليست لوحات نازلى مدكور إذن بالنسبة للطبيعة من «قصائد الغزل» بل من «قصائد الرثاء». وعلى أى حال، فأيما كان هذا الرثاء، فهو ينطلق من حب عميق ورصين للطبيعة – الأم الرؤوم – التى توحشت، وانحدر بها الحال إلى درك سفلى من التلوث والامتهان والشيخوخة. لا فصول، لا ربيع على الأخص، ولا زمن، بل هناك حالة من الجدب والخواء والرعب، ذاكرة تنثر فى حيزها الإنسانى مجرد شذرات، فى أغلب الأحيان، متطايرة بفعل تفجيرات مبهمة.

* استحالة العودة إلى الانطباعية:

ما عاد للأخضر بصفة عامة وجود فى العالم اللونى لنازلى مدكور، وذلك لأن الخضرة قد انحسرت من على وجه الأرض. ما عادت الحقول تزهو بزرعها وأشجارها ورياحينها. صارت الأرض خرابًا بلقعًا. سرى الجفاف فى كل الأرجاء، ومع الجفاف يستبد الجوع والعطش. يموت ليس الإنسان فحسب، بل وكل رفاقه الذين صعدوا من قبل سفينة نوح معه.

فى لوحتها «القرية الخضراء» (من معرض التحولات) يتراقص الأخضر مشرقًا متفائلاً فى تكوين بهيج ومرح. أين هذا الخضار، وهذه البهجة فى لوحاتها بعد ذلك، سواء فى

معرض «خلف داكن السطور» أبريل ١٩٩٨ ومن قبله معرض «نداء الأرض» مارس ١٩٩٦؟

* تعبيرية بلا ضفاف:

ولهذا كانت إبداعات نازلى مدكور فى تطورها منذ معرض «نداء الأرض» ملحمة متنامية من أجل الدفاع عن الحياة، وذلك من خلال «صوت صارخ فى البرية» يحذر الإنسان من مغبة «التلاعب بالطبيعة» والسير بها إلى حتفها، الذى يعتبر حتفه هو بدوره. هذه هى رسالة نازلى مدكور الفنانة الواعية بدور الفن الإنسانى والاجتماعى، وقد أوضحت الرسالة اليوم صرخة أشد هولاً وأبعد عمقًا من صرخة الفنان النرويجى إدفار مونش (١٨٦٣ - ١٩٤٤) ومن ثم لو تساءلنا عن مقام نازلى مدكور فى مسارات الفن الحديث لأمكننا أن نقول بحق إنها «فنانة تعبيرية» بمفهوم أكثر شمولاً، وصرختها أشد ضراوة وتمزيقًا وشجنًا من «صرخة التعبيريين الأول» فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين على الأخص، وهى سنوات لم تكن الإنسانية، على أى حال، تواجه فيها الأخطار المصيرية التى أضحت تواجهها فى السنوات التى يختتم بها القرن العشرين: أخطار الدمار الشامل، والويلات البيئية والكوارث الكونية، وأغلبها كوارث وويلات سيجلبها على الإنسانية الاستخفاف والتلاعب بقوانين

طبيعية تتأبى على مثل هذا الاستخفاف والتلاعب، وذلك من أجل إشباع شهوات وأطماع ورؤى، يمكن أن نصفها بأنها «شيطانية» (راجع كتابى «التعبيرية فى الفن التشكيلى» - دار المعارف - عدد ٦٥ من سلسلة «كتابك» ١٩٧٨).

هذا هو الخطاب الإنسانى لفن نازلى مدكور، وهو فن منفتح فى تطوره وامتداده على مصائر البشرية. ولئن كان من غير المحبذ أن يرتبط الفنان بسياسات من خارج فنه، إلا أن هذا لا يصدق على مثل هذا الارتباط المصيرى بين الفن والبشرية، فإما أن يكون هناك فن أو لا يكون. وأى فن هذا الذى يتصور بعد دمار الكون وفناء البشرية. لمن إذن سوف تدق الأجراس؟

وإنه لمما تستأهل نازلى مدكور عنه كل احترام أن تترك «الغنائيات» الناعمة من أجل أن يجأر فنها بصيحة الاحتجاج الخشنة فى وجه دعاة الخراب، والتحذير من مغبة الممارسات اللاإنسانية المفضية إلى الكوارث والويلات الجماعية. إننا بفن نازلى مدكور إزاء «جيرنيكا جديدة» أبعد مدى، وأوغل أثرًا، وهذا هو الدور الاجتماعى للفن.

لقد تدهورت البنية الأساسية للكون فى بقاع كثيرة من بقاع العالم، ومن ثم تخثرت أوضاع الإنسان البيئية، ولقد أضحت هذه من قضايا الإنسان المعاصر، شديدة الإلحاح على

مستقبله ومصيره، ولهذا كان ربط نازلى مدكور، ذات التوجهات الاجتماعية، فنها باحتجاج الإنسان ممثلاً على الأخص فى أنصار البيئة المنتشرين فى أنحاء العالم كله، قضية يشرف الفنان أن يربط فنه بالدفاع عنها والوقوف فى صفها. إن صيحة الأديب الفرنسى الكبير إميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢) فى القرن التاسع عشر «إنى أتهم» لا زالت مستمرة مع تغير فى المواضيع والصيغ.

وقد بدأت معالم هذا الانشغال الكونى لدى نازلى مدكور يتضح من معرضها «نداء الأرض» بقاعة الهناجر بأرض الأوبرا عام ١٩٩٦، ولئن كانت نزعة «الاحتجاج» لديها عارمة من قبل فى معرضها «التحولات» أيضًا.

التقنيات والوسائط:

* اهتمام بالخامات:

من الواجب أن نشير إلى اهتمام الفنانة نازلى مدكور بالخامات التى تبنى أو تطعم بها لوحاتها. فهى فنانة لا تشغلها المعانى والمضامين الطليعية فحسب، بل وأيضًا تشغلها أدواتها وخاماتها التى تعبر عن تلك المعانى والمضامين، وهى فى هذه المقام دؤوب للتعرف على ما تستطيع أن توفره لها تلك الأدوات والخامات من قدرات تعبيرية، وما تحققه من

طموحات تشكيلية، فلكل فن أدواته وخاماته، ويجدر بالفنان أن يكون على دراية بالصلاحيات التى تتيحها له أدوات وخامات شتى، وأن تكون لديه الجرأة على استخدامها.

وفى مقال له بعنوان «الواقع والحلم» بتاريخ ١٩٩٠/٣/١٥ يقول حسين بيكار عن حرص نازلى مدكور على ابتداع وسائط جديدة لفنها: «لم يكن الوسيط التعبيرى الذى استعانت به فى البداية من الفصاحة بحيث يقنع الفنانة إقناعًا يقينيًا، ويشبع رغبتها فى الإحساس بالملمس إلى جانب الشكل، فعمدت إلى ابتداع وسائط جديدة مثل عجائن الورق وألياف البردى ولحاء النخيل، لكى تكون أكثر مباشرة وصدقًا فى تجسيد رؤاها وأحاسيسها إزاء الجدران الطينية التى تتخلق مثل تخلق الأعضاء فى الجسم البشرى، بحيث يشع منها دفء إنسانى كالشهيق والزفير، يغنيها عن تواجد الإنسان بشخصه، كما تنبعث منها همهمات داخلية كأنها نبضات هذه الحوائط التى تشارك الإنسان فى عجينته التى خلق منها».

ويختتم حسين بيكار كلامه بأن نازلى مدكور «عثرت، أخيرًا، على البديل التشكيلى للطين الذى تبنى به أكواخ القرية، فكانت واقعية أكثر من الواقع» وفى هذه الخلاصة يضع حسين بيكار يده على حقيقة بالغة العمق، ويحتاج إليها المتذوق لفن نازلى مدكور. وهذه الحقيقة مؤداها أن

«الواقعية فى الفن» تختلف عن «الواقع». فلو لم يكن الفن «واقعيًا» بالمعنى الفنى للواقعية لما استطاع أن يقوم حوار بين العمل الفنى والمتلقى، أو على الأقل يكون قيام هذا الحوار صعبًا للغاية، ولكن المهم هو كيف يعبر الفنان عن هذا الواقع. وعندئذ قد يرقى العمل الفنى إلى «واقعية فنية» أعلى من «الواقع الواقعى» المتحدث عنه.

* التجسيم والنحتية:

سعت نازلى مدكور إلى ابتداع وسائط جديدة لفنها، تحقق مطلبها فى أن تأتى اللوحة مثل الواقع ليس تسطيحًا، بل فيها ما فى الواقع من وهاد ومرتفعات، من «تجسيم» و«نحتية» فلجأت فى ذلك إلى ورق البردى وعجائن الورق ولحاء النخيل وبعض الأصباغ أيضًا.

* ورق البردى:

ارتبط ورق البردى تاريخيًا بفراعنة مصر منذ مطلع الأسرة الأولى، وارتبطت ألوانه بدرجات رمال صحرائنا وتراب أرضنا وجذوع أشجارنا، واتسمت أسطحه بهذا المزج الدقيق والتناغم الفريد بين الخشونة والنعومة، ولهذا فهو يكتنز طاقات إيحائية مكانية وزمانية ترتبط بنا كشعب وتعيش داخل أعماقنا. وعندما تحمل خامة كل هذا القدر من الإيحاءات فهى

تفرض فى نفس الوقت شروطًا للتعامل معها. ومن ثم يصبح توظيفها تحديًا يحث الفنان على استحداث معالجات خاصة لتطويعها لخدمة مضمون العمل الفنى. (نازلى مدكور - كتالوج معرض فبراير ثم ديسمبر ١٩٩٠ - مجمع الفنون - قاعة إخناتون - بالزمالك).

* عجائن الورق:

أما عجائن الورق فقد لجأت إليها نازلى مدكور لإضفاء قدر من التجسيم والنحتية تسمح بتداعى صور وأشكال البيوت الريفية. فإذا كان ورق البردى يوفر جانب التسطيح فان عجائن الورق توفر التجسيم، ويأتى التكامل بينهما لإثراء سطح اللوحة. وقد تضيف الفنانة إليهما فى بعض الأحيان جزيئات من لحاء النخيل أو الحبال أو القماش لتمهد الطريق إلى استخدام خامات التلوين الأخرى كالألوان الزيتية والأكريليك والباستيل والألوان المائية بأنواعها المختلفة، وذلك للاستفادة من السمات المميزة لكل خامة فى تأكيد قيم تشكيلية خاصة بكل لوحة. (نازلى مدكور - كتالوج معرض فبراير ثم ديسمبر ١٩٩٠ - مجمع الفنون - قاعة إخناتون - بالزمالك).

* الأصباغ:

ثم يأتى دور الأصباغ لتضفى نازلى مدكور على لوحاتها - على حد قول حسين بيكار فى مقاله «الواقع والحلم»

الأخبار ١٩٩٠/٣/١٥ - ذلك العبق الشاعرى الأنثوى فى احتشام رقيق غير مسرف، ومتواضع نبيل غير صارخ، فتنثر الفنانة رذاذها الأثيرى مثلما تنثر الحسناء العطر على جسدها بعد خروجها من حمام دافئ.

* الهدف من كل تقنية:

وتؤكد نازلى مدكور فى النهاية أن هدفها لم يكن استعراضًا للخامات التقليدية وغير التقليدية، وإنما الهدف هو إضافة الجديد من المفردات والتراكيب التشكيلية الخاصة بها حتى تتسع لاستيعاب مشاعر تصويرية تكمنٍ بداخلها وتثير خيالها، إلا أن الوسائط التقليدية تقف حائلاً دون خروجها والتعبير الصادق عنها. (نازلى مدكور - كتالوج معرض فبراير ثم ديسمبر ١٩٩٠ - مجمع الفنون - قاعة إخناتون - بالزمالك).

وترى الفنانة أن أعمالها بذلك:

١- تطرح أنساقًا من العلاقات مع العالم ومع التراث ومع الطاقات المختلفة المحيطة بنا.

٢- وتتحاور هذه الأعمال بذلك مع التاريخ بوصفه كنزًا ثريًا من الأشكال والخامات والإجراءات، ومنبعًا هائلاً للنشاط الإبداعى.

٣- وهى تدعو إلى تجاوز سطح اللوحة وتخطى وجودها المادى للتوغل فى عالم من الرموز:
(أ) يزخر بقلق زماننا. (ب) وآماله.

٤- كما تطرح أنساقًا من العلاقات مع المكان والزمان ومع الطاقات المختلفة المحيطة بنا.

ماذا خلف داكن السطور:

مازلنا نعتقد بأن جوهر لوحات نازلى مدكور لا يكمن فى السطوح، أو فى «داكن السطور» بل فيما وراء تلك السطوح وليس ذلك بمستغرب على فنانة أخذت فنها مأخذ الجد، وأرادت على الدوام فيما تكتب أو ترسم أن تعبر عن قضية أو رسالة أو انتماء. بل إن فن نازلى مدكور على مدى مسيرته يستدعى ذلك وينادى به، فالمضامين بالنسبة لها لا تقل - إن لم تزد - أهمية عن المعالجات التقنية. فهى تكتب فى مقدمة كتالوج معرض أبريل ١٩٩٨ قائلة «إن التدقيق فى خفايا السطح يذكرنا بقطعة الرق أو البردى القديمة التى يتم مسح ما كان مدونًا عليها كى تستخدم مرة أخرى، فتظهر لنا إلى جانب الكتابة الجديدة آثار للكتابة القديمة أيضًا» ثم تستطرد الفنانة قائلة: «والأعمال» المكونة لهذا المعرض صممت ونفذت بهذا المنطق، وهى تقوم بطرح أنساق من العلاقات مع العالم ومع التاريخ ومع الطاقات المختلفة

المحيطة بنا بهدف بلورة مفهوم خاص للزمان والمكان. وتعد هذه اللوحات (نصوصًا) محملة بالإحالات وتتيح عدة مستويات لإدراكها. قد تكون غامضة أحيانًا، متناقضة أحيانًا أخرى، فالعمل الفنى يحيا فى لا نهائية تفسيراته». وفى دفتر زيارات معرض أبريل ١٩٩٨ يكتب الفنان عصمت دواستاشى «رحلة بالخط واللون سمتها الكشف عما وراء الأشياء» ماذا إذن وراء داكن السطور؟

ونبدأ بالالتفات إلى وصف نازلى مدكور لسطورها بأنها «داكنة» وهى داكنة - فى تصورى - لما ترزح تحته من «هموم نبيلة» وما تنوء بحمله من أعباء الجزع على الإنسان، مثل أم تحمل فى حضنها طفلها تذود عنه الشر والعدوان (اقرأ قصة يوسف الشارونى «الأم والوحش») (انظر كتابى «يوسف الشارونى وعالمه القصصى» عدد ١٤ من «كتاب الثقافة الجديدة» الهيئة العامة لقصور الثقافة - يونيه ١٩٩٤).

إلى أين تقودنا رحلة الألوان والخطوط عند نازلى مدكور؟ نعود إلى ما كتب فى دفتر زيارات معرض أبريل ١٩٩٨ متلمسين طريقنا إلى إجابة على السؤال الذى طرحناه.

تنثر نازلى مدكور على سطح اللوحة مفرداتها - على نحو ما توضح - وتكتب بها جملاً تشكيلية، بعضها واضح

وبعضها يكتنفه الغموض. وعلى المتلقى أن يجتاز فى تذوقه للوحة عدة درجات من الإدراك لماهية العمل ولمعانيه المضمرة. وتعرف الفنانة بطبيعة الحال أنه ليس كل متلق بقادر أن يتوغل فى فهم اللوحة، فهى واعية باختلاف طبقات المتلقين تبعًا لمدى استعدادهم الثقافى والمعلوماتى. ولهذا فإن الفنانة تهتم أيضًا فى لوحاتها بمستوى أول، يحاول أن يلمس حتى المتلقى الذى قد لا يصله من خطاب اللوحة سوى ما حواه سطحها من خط أو تكوين أو لون. ولهذا فقد وجد من المتلقين من يكتب فى دفتر زيارات معرض أبريل ١٩٩٨ معبرًا عن إعجابه «بالخيال الجامح فى التعامل مع الألوان والأشكال» أو «بهارمونيات الألوان التى تبعث مباشرة من القلب إلى القلب...» أو «بالتونات القوية والتكوينات الرائعة التى تتملك أحاسيس كل عاشق ومتذوق للفن».

كما أنه فى التحاور مع لوحات نازلى مدكور هناك مرجعيات لكل لوحة، منها بكل تأكيد ما هو «مرجعية خاصة» تنتمى إلى حياتها هى، ومنها ما هو «مرجعية محلية» تتعلق بتاريخ وأحوال بلدها، ومنها أيضًا ما هو «مرجعية عالمية» ترتبط بما حصلته من ثقافات متنوعة. وفى بعض جزئيات لوحاتها إحساس أسطورى بالأشياء، وكثيرًا ما تتلاقى مفردات من هذه المرجعيات المختلفة فى لوحاتها وتلتحم، بحيث تكون اللوحة بكل نسيجها معبرة عن الشخصية الفنية لنازلى مدكور ذاتها.

وهى بهذا لا يمكنها - ولا تريد - أن تتخلص من «المحلية». وهناك نكهة محلية تزداد وضوحًا فى أعمالها الباكرة، لأنها كانت تتعامل مع الأشكال من الخارج. وتكشف الفنانة منذ معرضها الأول - على حد قول الفنان الناقد محمود بقشيش فى مقال له عام ١٩٨٦ «بالمجلة» العربية - عن توجُّه إلى تجسيد ملامح قوية فى لوحاتها... أما الموضوع المحور فكان يدور حول العمارة الفطرية فى القرية المصرية. وبيوتها المرسومة تنصرف نهائيًا عن جهامة وخشونة البيت الواقعى...».

وتقول نازلى مدكور فِى مقدمة كتالوج معرضها الثامن «يأتى هذا المعرض متواصلاً مع ما شرعت فيه منذ معرضى الأول، وهو محاولة استنباط علاقات جمالية عصرية ذات خصوصية قومية تعتمد أساسًا، وفى المقام الأول، على استلهام عناصر الطبيعة المصرية وما تحويه من بصمات الإنسان».

وعندما تلاحظ زهرة زيراوى أن كثيرًا من أعمال «التشكيلية المصرية نازلى مدكور» تحفل باللون البنى باختلاف درجاته، وتسألها فى حوارها معها «لماذا بالذات هذا اللون يأتى فارضًا حضوره على اللوحة؟» تجيب الفنانة «إن اللون البنى بدرجاته، التى تصل إلى الأصفر (الاوكر) من جهة ثم إلى الرماديات من جهة، أخرى يمثل مجموعة من الدرجات

اللونية الغالبة على الطبيعة المصرية. وإن كانت طبيعتنا لم تمنحنا وهج وتزاحم الألوان فإنها منحتنا تدرج اللون الواحد أو الألوان المحدودة. ويبقى هذا شاغلى من معالجاتى اللونية».

وكم يذكرنا اللون البنى لدى نازلى مدكور ببنيات الفنان الراحل الكبير رمسيس يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦) وعلى الأخص فى مرحلته «التجريدية» التى امتدت على مدى السبع سنوات الأخيرة من حياته، وكانت بدورها «رحلة إلى داخل الأرض وإلى داخل الإنسان معًا». وقد أسفرت حواراته مع الطبيعة عما يطلق عليه حسين بيكار - (الأخبار - ٢٦ مايو ١٩٧٨) «التجريدية الجيولوجية» وهى تجريدية لا تنتمى إلى ما ألفته العين المتطلعة إلى ظواهر الأشياء، بل كانت صعودًا إلى مراتب أعلى من الرقى، مثلما فعل الفراعنة ورهبان الأقباط ومتصوفو المسلمين، فاكتسبوا بذلك احترام الدنيا.

وفى معرض أبريل ١٩٩٨ تقول نازلى مدكور: «لا أستطيع بطبيعة الحال أن أتنكر لمحيطى المحلى، فكل حياتى عشتها فى مصر، وكل أحاسيسى وذكرياتى وخبراتى كونتها هنا، فأنا معجونة بالخميرة المصرية، ودقيقى من قمح مصر. وإذا كنت قد حصلت على ثقافات متنوعة، فلا يعنى ذلك أننى لست فنانة مصرية، فأنا محصلة ثقافات محلية وخارجية معًا، إلا أن أعمالى لا تندرج على أى حال تحت ما يسمى (الفنون

الشعبية) وذلك لأننى أستخدم أساليب ومفـاهيم علميـة وإن كانت محمَّلة بمحليتى على أى حال».

إن الفنان - والحق يقال - يهمه وهو علـى مشـارف القرن الحادى والعشرين أن تكون اللغة التشكيلية التى يتكلمها لغة باستطاعة أناس متنوعين من بلدان مختلفة أن يفهموهـا وبخاصة إذا كان الفنان يطرح مفاهيم عالمية تهـم البشـرية بشكل عام، مثل المواضيع التى طرحتها نازلى مدكور خاصـة بالمرأة أو بالأرض أو بعلاقة الإنسان بالكون. وفى تصـورنا أن هذه مواضيع يمكن أن يهتم بها أناس فى نواحٍ شتى مـن الأرض، وإنه لمما يسعد الفنان أن يلمسهم وأن يصل إلـيهم حديثه من خلال لوحاته.

وتقول الفنانة نازلى مدكور فى معرض أبريـل ١٩٩٨ «إن الذى أنتظره من المتلقى أن يتحد معـى عنـد اسـتقباله لأعمالى، ويشعر بمشاعرى، فأنقل إليه عبر لوحاتى أحاسيسى وأفكارى ورؤاى. وأشبه ذلك بجهاز الراديو الـذى يسـتطيع المتلقى أن يستقبل عبره الموجة التى أذيع عليها. فإذا لم يكن بقادر أن يستقبلها فكيف ألمسه وأصل إليه؟ كل ما أطلبه مـن المتلقى أن يضع نفسه فى حالة استقبال، وبعد ذلك فمن حقه أن يرفض أو يكره كل أو بعض أعمالى. لأننا بـالطبع لسـنا جميعًا متماثلين، والفن ليس بلازم أن يلمس كل الناس. وهناك

فنانون آخرون يستطيعون أن يتوجهوا إلى الآخرين الذين لم يحسنوا استقبال أعمالى».

وعن الحوار الذى يدور بين الفنانة والمتلقى، نقرأ فى دفتر الزوار لمعرض أبريل ١٩٩٨ من يقول موجهًا خطابه إلى نازلى مدكور «إن فنك يتميز بقوة إبداعية روحية باهرة، يمثل تقدمًا رائعًا. فى إبداعك نرى ونلامس أفكارنا وهمومنا وجمالياتنا» وهذا مثال طيبٍ على التلاقى بين الفنانة وجمهورها. ويكتب آخر قائلاً «حركة توجهية واستنباطية تولد حالة من التفكير والتأمل». وفى حقيقة الأمر فإن الفنانة تهدف إلى توليد مثل هذه الحالة من التفكير والتأمل فى جمهورها.

وتجىء كلمات متلق آخر، هو الأستاذ سعد أردش، أكثر تحديدًا فيقول «أحسنت... بثراء الحوار مع حركة الكون» ومن ثم تكون هذه الكلمات قد لمست محورًا من محاور التفسير للوحات نازلى مدكور، وهو المحور البيئى والكونى وهو من أجدر محاور التفسير بالاعتبار، فقد ارتقى عطاء نازلى مدكور إلى مصاف «الدعوة إلى حماية البيئة، بل والكون كله من الأخطار التى تهددهما»، ومخلفًا وراءه «غنائيات» المرحلة الأولى متجهًا إلى أن يصبح «صرخة تحذير واحتجاج» بكل ما تحويه هذه «الصرخة» من خشونة ومضاء. ومصداقًا لذلك يقول أحد الزوار فى دفتر معرض

أبريل ١٩٩٨ «رأيت فى أغلب لوحاتك لواعج غضب يجتاحك من الداخل... وقد كانت عوامل قلقك مدعاة لحاجتك أن تدققى النظر وراء السطور».

وحين أقدمت نازلى مدكور على دراسة وممارسة الفن لم يكن هدفها سوى الإلمام بقواعد الرسم والتصوير، وعندما اتسعت مداركها بتاريخ الفن وفلسفة الجمال إلى جانب ممارسة العملية الفنية بشكل أعمق أيقنت أهمية الدور الذى يؤديه الفنان الملتزم تجاه مجتمعه من خلال إسهامه فى التراكم الجمالى البشرى. ومن هنا تحولت نظرتها إلى الفن من نظرة ذاتية إلى وجهة نظر اجتماعية أكثر عمقًا وشمولاً (نازلى مدكور – المرأة المصرية والإبداع الفنى – دار تضامن المرأة العربية – القاهرة – طبعة ١٩٨٩– ص ٥٦).

ولذا أيضًا تزايد إقدام الفنانة – منذ معرض مارس ١٩٩٦ ومن بعده معرض أبريل ١٩٩٨ – على ولوج موضوعات صعبة إن لم تكن مستعصية على فرشاة الفنان، وعلى سبيل المثال موضوع الزمن. (راجع فى تفاصيل صعوبة هذا الموضوع على معالجة فن التصوير له كتابى «المكان فى التصوير المصرى الحديث» فى سلسلة دراسات فى نقد الفنون الجميلة – عن الهيئة العامة للكتاب بإشراف الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى – عام ١٩٩٣) وأحسب

أن كلمات مثل تلك التى كتبها أحد زوار معرض أبريل ١٩٩٨ فى دفتر المعرض حيث يقول فيها «أجد فى أعمالك الجنون الذى ينتشل المتلقى من دائرة الوعى إلى اللا شعور المفقود» لهى ترديد غير مباشر لأصداء تلك الصعوبة التى تورث الجنون إزاء استحالتها، وياللزمان - مثلما فى لوحتى «مساحة الزمن» و «زمن آخر» - من كينونة صعب على عين الفنان الإمساك بها والاستحواذ عليها بذاتها!

وقد مضت نازلى مدكور من «استقبال الطبيعة»، كما فى مرحلتها الأولى، إلى «تأمل الطبيعة» بل وإلى «تأمل ما بعدها» بعد ذلك. ومن هنا جاءت صعوبة المعالجات التشكيلية لبعض الموضوعات التى تصدت لها نازلى مدكور بأدواتها، وذلك مثلما فى لوحتها «هناك»، ويتساءل المتلقى هنا «أين هذا الهناك؟ وهل نحن نسير إليه وحثيثًا، أم هو قادم إلينا بكل الخواء الذى يدخره لنا؟ وفى لوحة «تساؤلات» يمضى المتلقى يتساءل حائرًا «أى تساؤلات هى؟» أما فى لوحة «أقدار» فتسود مقاطع الحوار فترات صمت ممتد طويل. و«فى مهب الريح» ما الذى فى مهب الريح؟ شىء؟ لا شىء؟ وفى لوحة «أحلام» يطالعنا السواد، وانفراجة لا تدل على شىء، نقطة لا تكاد تبين فى مساحة موحشة. إنها إن شئنا «لا لوحة» على حد تعبير بعض المحدثين الذين يفخرون بمثل هذا النوع من الأعمال.

على أنه يمكن للمتلقى فى لوحة «الغراب» كلما عاش اللوحة أن يكوّن لنفسه منها قصة. وإليك إحدى القصص التى نسجها لنفسه أحد الأصدقاء وأسرَّ بها إلى: الفتاة التى تشيح بوجهها عن الغراب الأسود الذى يسيطر على الحيز كله قد لا يريده قلبها، ومازالت ذاكرتها متعلقة بشبابها الذى هو فى اللوحة الطائر الأبيض الصغير الذى اندلق عليه صناج الغراب فكاد أن يتوارى عن العيان.

ليس البحث عن مثل هذه القصص فى اللوحات لازمًا لتذوقها، بل قد لا تكون هذه هى القصة وراء لوحة «الغراب» كما استخلصها أحد الأصدقاء من زوار معرض أبريل ١٩٩٨.

اختلاف التفسيرات والرؤى:

وفى هذا تقول نازلى مدكور إن لوحاتها لا تتأبى على القراءات المتعددة، ثم تمضى قائلة «لوحاتى قابلة لأكثر من تفسير، والدخول فى أكثر من حوار، وليس بلازم أن يجمع الكل على فهم واحد لعمل من أعمالى، بل إن فى تعدد التفسيرات وتنوعها ثراء للعمل الفنى» وتضيف الفنانة موضحة «محاور التفسير يمكن أن تكون اجتماعية، وقد تكون سيكولوجية أو فلسفية ميتافيزيقية أو تأملية تاريخية، كما قد تكون بيئية كونية». وعلى ذلك، فمهما كان ما نتوصل إلى الإمساك به من معانٍ ومرامٍ خلف داكن السطور، فهو - على

ما تسلم به الفنانة - جدلى، ويقبل التفسير المعارض أيضًا.

وعلى ضوء من ذلك، أمام عدد من لوحات نازلى مدكور على مدار معرضى مارس ١٩٩٦ وأبريل ١٩٩٨ أحسست بأنها تتحدث عن وجود لا هواء فيه، ولا ضياء. لا نسمة تهب على الأبدان فتنعشها، لا بهجة، ومن أين تأتى البهجة فى «عالم أفولى» تفحمت فيه الكائنات؟ بل وربما أيضًا العواطف، وخيمت تساؤلات الرعب فى العيون، ويالها من تساؤلات. وهل يمكن لعاطفة أو بادرة أمل أن تطل من أرجاء وجود وطأته كارثة بيئية أو كونية؟ ولا تستبعد ذلك، فنحن فى زمن تنتظر الأرض فيه نهايتها.

وفى مقدمة الأسباب التى قد تسبب النهاية فعل الإنسان نفسه. ضغطة على زرار خاطئ وتتفحم الكائنات، وتسود بشرة ما بقى منها، حتى فى القرى التى تتمايل من حولها الأشجار.

ويكتب سمير عبد الباقى فى دفتر أبريل ١٩٩٨ «أشرعة سود، وطيور بلا أجنحة، وبشر بلا ملامح. كل هذا الرعب؟ كل هذه التنبؤات؟ أيمكن أن يحتمل قلب بشرى كل هذا الرعب، وكأنما من البدايات نعيش ذلك الزمان الآخر، القادم حتمًا، ليدفع تلك السلحفاة وذلك الغراب نحو مصير لا فكاك منه؟! لكن، هل يحتمل قلب كل هذا الشعر؟»

تقول نازلى مدكور «كنت أقرأ ديوانًا لنازك الملائكة، فى أحد أبياتها وردت عبارة... خلف داكنات السطور. فوجدت أن هذا التعبير يناسب مدلول قطعة الرق أو البردى التى يتم مسح ما كان مدونا عليها كى تستخدم مرة أخرى، فتظهر عليها إلى جانب الكتابة الجديدة آثار الكتابة القديمة؛ ومن ثم يعنى التعبير المذكور التقصى عن المعانى والأفكار الخافية وراء الخطوط والإشارات التى ترد على السطح، وبعبارة أوجز البحث عما وراء الظواهر» وتضيف الفنانة: «إن ما استقرأته خلف داكن السطور، أى وراء الظواهر البادية للعيان، هو علاقة خاصة بينى وبين الكون، بينى وبين ما يحيطنى من فراغ أو زحام، وعلاقة خاصة ما بين الفوضى والنظام».

كم تختلف الرؤى والتفسيرات للعمل الفنى الزاخر بالمعانى والأحاسيس!

دخل المعرض صديقى الفنان الكبير الدكتور محمد طه حسين وبعد أن شاهد اللوحات قال: «تعود نازلى مدكور فى هذا المعرض إلى طفولة مدهشة لوحاتها حافلة بالهواء» وملأ الفنان رئتيه بالهواء، وغمرت وجهه ابتسامة بهجة وتفاؤل.

وأحسست أن تفسيراتى للأعمال قد بدأت تنهار. التفحم، الرؤية الأفولية. الشيخوخة واللون السناجى المنسدل على الأزمان والأماكن مومئًا إلى التلوث القادم والمتنامى فى كوكبنا العتيد.

ويسود الصمت.

ضحكت الفنانة وقالت: «حقًا، إن ثراء العمل الفنى يتأتى من قدرته على طرح تفسيرات متعددة».

ومضى الدكتور طه حسين فى الإدلاء بانطباعاته عن لوحات نازلى مدكور «لديها تصالح فى المساحات، وتتعامل معها بحرية، تتيح لها أن تبسط عليها ألوانها، وأن تنثر فى أرجائها ما تشاء من جزيئات ورموز وشذرات، وهى تدخل بنا فى مساحاتها إلى الأعماق».

ويشير إلى لوحة «الأحلام» قائلاً: «حتى الأسود لديها يتيح البهجة، لأن الأسود ليس بالضرورة لون الحزن، وقد كانت لوحات المصور الفرنسى بيير سولاج السوداء، على سبيل المثال، بومضات الضوء المتناثر فى أرجائها مبعثًا للبهجة».

وهناك دلائل على مصداقية ما يقوله الدكتور محمد طه حسين عن الرحابة والحرية فى لوحات نازلى مدكور. ومرد ذلك بالأخص إلى نزوع الفنانة فى لوحاتها إلى:

أ- سيطرة مساحات كبيرة تشوبها ألوان ترابية تتخللها ومضات من ألوان مشرقة.

ب- السعى من خلال تقصى مصادر الضوء الداخلية، إلى

الحصول على تضاد أكبر، ولا يعتمد بالضرورة على العلاقة التقليدية بين الظلمة والنور.

ج- وجود بؤرة تنتفض منها الأشكال فى فضاء اللوحة.

ولكنى ظللت أقول لنفسى: «الرحابة لا تعنى لزامًا وجود الهواء» وكان لا يزال يطبق على صدرى ما قرأته بصحيفة الصباح «أربعون مليون طفلاً يموتون سنويًا بسبب التهابات فى الجهاز التنفسى ناجمة عن تلوث الهواء الذى تسببه مداخن المصانع أو احتراق الوقود، ومن بين كل خمسة أطفال يموت طفل قبل سن الخامسة فى المناطق الفقيرة من العالم بسبب أمراض ناجمة عن تلوث الهواء والماء، إلى جانب أسباب أخرى مثل مرض الملاريا والإسهال المرتبطين بتدهور البيئة فى الدول النامية الفقيرة».

* نصوص محملة بإحالات:

إن لوحات نازلى مدكور - على حد قولها فى مقدمة كتالوج معرض أبريل ١٩٩٨ - «نصوص» محملة بالإحالات، وقابلة لقراءات متعددة تتيحها مستويات التعبير فى اللوحة، بل وتمضى الفنانة فى كلمتها آنفة الذكر إلى التنبيه بأن هذه القراءات قد تكون غامضة أحيانًا أو متناقضة أحيانًا أخرى، مادام أن العمل الفنى يحيا فى لا نهائية تفسيراته.

ويجىء ذلك متمشيًا مع ما أوردته الفنانة بكلمتها المذكورة أيضًا من أن «اللوحة من ناحية (نص) من العلامات والرموز يقيم علاقات حوارية توافقية أو صراعية مع أنماط وأساليب ومرجعيات جمالية تنتمى إلى (الحداثة) على أن الفنان يكتب الفن وهو يمحوه، ويظهره حين يطمسه».

وأمام لوحة «امرأة من القرية» قلت هذه اللوحة تؤكد تفسيرى لأعمالك بأنها تجىء استشعارًا بكارثة بيئية واسترشدت فى ذلك بذلك الصناج الذى يلوث بشرة القروية، بل وأيضًا حزمة الحطب المسود التى تنوء رأسها بحملها، ولكأنها بقايا حريق، نشب أو ربما تحذر الفنانة من مغبة نشوبه. على أن نازلى مدكور عقبت على تفسيرى هذا قائلة: «ولماذا لا يكون كل هذا الصناج والوسخ وحزمة الحطب المحترقة، رمزًا لتردى الأوضاع الاجتماعية للمرأة؟»

وأعدت النظر إلى اللوحة، وقلت هذا تفسير ذكى ومعقول، ويتفق مع صرخة الاحتجاج ضد وضع المرأة فى الريف حيث تتحمل فى حياتها الغرم، ولا تعرف من لحظات السعادة شيئًا. ويجىء ذلك تأكيدًا جديدًا ومتفقًا مع دور الفنانة نازلى مدكور فى الدفاع عن المرأة. وتذاكرنا مرحلة «التحولات» كما تذاكرنا كتابها البديع عن «الفنانات المصريات» وتذكرت أيضًا اختلاف التفسير بينى وبين الدكتور

محمد طه حسين حول الهواء واللا هواء فى أعمال معـرض أبريل ١٩٩٨.

وعدت أجول بعينى فى لوحات القاعة ذاتها التـى بهـا لوحة «امرأة من القرية» لأجد لوحة نازلى مدكور عن ذلـك الطائر الوديع الذى يحوم فى الفضاء باحثًا عن غصـن يحـط عليه فلا يجد فى هذا الوجود الأرضى على ما سيكون عليـه، بعد أن تعمل فيه معاول الخراب والتدمير والإبادة. عدت أسمع صرخة الاحتجاج التى تطلقها نازلى مدكور الآن ومنذ معرض مارس ١٩٩٦ من «منطلق كـونى» بعـد أن كـان صـرخة احتجاجها فى «مرحلة التحولات» السابقة «صرخة اجتماعية» ضد الظلم الذى ترزح تحته المرأة، وهكذا فقد صعّدت نـازلى مدكور فنها ليضحى «احتجاجية كونية» أكثر إلحاحًا عما كانت عليه من قبل، وذلك إزاء اتساع رقعة التلوث والخراب البيئى؛ ومن ثم تضع الفنانة يدها فى يد «أنصار الدفاع عن البيئـة» وتمضى بفنها الملتزم، مناضلة من أجل مطلب حيـوى مـن مطالب الإنسان، سواء كان فى مصر أو فى أى بقعة من هذا العالم الذى أضحى قرية واحدة كبيرة.

* زرقاء اليمامة:

وهكذا تابعنا فى مقالنا هذا مسيرة الفنانة نازلى مدكور منذ مرحلتها الأولى التى كانـت مرحلـة اسـتقبال للطبيعـة

وابتهاج بها، دون استعباد لها على أى حال، ثم مضيها إلـى تخطى المظهر، لتحقيق توازن بين النظام والفوضى، بين العقل والشعور، بين الحقيقة والخيال، ولكن ذلك كله فى رصانة واستقلالية، دون أن تتردى فى التملق الرخيص للمتلقى واستجداء استحسانه، وحتى إن جاءت بعض أعمالها مشوبة بالغموض وصعوبة الفهم، فهى تعترف للمتلقى بحقه فى أن يختلف معها.

وبعد أن كانت قضيتها هى الطبيعة كما تجلت فى مناظر الواحات والقرى المصرية، وكانت أدواتها هى البردى وعجائن الورق ولحاء النخيل، مضت لا تلوى على شىء إلا الدفاع بفنها عن القضايا الاجتماعية، فى مرحلة «التحولات» على الأوضاع المتردية للمرأة سواء فى الريف أو الحضر. وها هى تمضى منذ مارس ١٩٩٦ إلى الارتباط بقضية أعم وأعقد، وأكثر ارتباطًا بمصير الإنسان، وهى القضية التى هب «أنصار البيئة» فى كل مكان من هذا الكوكب للدفاع عنها. وفى اعتقادنا أن ارتباط الفن التشكيلى بقضايا البيئة والتحذير من الكوارث الكونية ليس «دفاعًا ضد الدمامة» فحسب، بل هو ارتباط «بقضية مصيرية».

وقد تجلت «طليعية» نازلى مدكور» و «أصالتها» فى أنها أول فنانة مصرية تبادر إلى تكريس فنها للدفاع عن هذه القضية، رغم مشاقّها وما تمليه على الفنان من تضحيات

جمالية ليست بالهينة. إنها فى النهاية قضية حياة أو موت: إنسان أو لا إنسان، ومن ثم فن أو لا فن. هذا هو السؤال، وهذه هى الإجابة، وقد أثبتت نازلى مدكور بذلك أيضًا أنها فنانة «مستقبلية» لا ترهب الصعاب من أجل البلوغ بخطابها التشكيلى إلى مصاف المنارات التى ترشد السفن إلى طريقها فى أغوار البحر وظلماته.

زينب السجينى... أنشودة بساطة مصرية

البساطة:

تشعرك لوحات الفنانة زينب السجينى بدفء الروابط الإنسانية التى تنطوى عليها. تأخذ هذه الأعمال بيدك، تدعوك إليها، وتقودك برفق ومودة لتجوس بين جنباتها.

وهى ليست على أى حال روابط صادمة زاعقة مثل تلك التى عرفتها «الرومانسية» وما نحا نحوها من مدارس ومذاهب ميلودرامية، بل هى روابط رهيفة خفيضة الإيقاعات، تلمسها بشغاف قلبك أكثر مما تلمسها بقريحتك المتوقدة.

فى عالم زينب السجينى المتواضع تحس بالألفة والأمان وأنت تستمع إلى «أنشودة البساطة» مصفاة من حذاقة الصنعة، فأعمالها أبعد ما تكون عن تعقيدات الشكلانيين، ومتاهات المنظرين من أسطوات الحداثة.

إننا لا نقلل على أى حال من شأن هؤلاء، ولكننا أيضًا نريد ألا نبخس إسهام المتوجهين بفنهم نحو البساطة فى إثراء حقل العطاء الفنى بتصاويرهم الطلية التى قد يتضاءل إزاء وضاءتها بعض من أعمال الحداثة الجوفاء.

حكايات مصرية:

البشر وقليل من الحيوان والشجر، هى مفردات لوحات

زينب السجينى، وتجرى المحاورات بين هؤلاء البشر، الذين هم نساء وأطفال فحسب ولا رجال، تجرى المحاورات بينهم على الأخص عن العزلة والخوف والحاجة إلى الآخر.

بنات صغيرات يلعبن سويًا فى مقدمة فناء وقد بدت عليهن أمارات السعادة والانسجام بينما فى الخلف، عند عتبة سلم تنزل درجاته من الداخل عتمة تضيف إلى الخواء خواء - هناك تجلس بنت وحيدة تلفها عزلة من الجلى أنها تعانى منها، فهى تجلس مستكينة ولكن على مضض، وتنتظر. وعلى الفور يحدث التحاور بين اللوحة والمتفرج، متسائلاً عما هى القصة وراء هذا التكوين التشكيلى الصامت الرصين، عما هى السعادة؟ عما تعنى الألفة، وأيضًا عما يعنى البعاد والعزلة؟

وفى هذا الاتجاه أيضًا تمضى، بكفاءة واقتدار، لوحتها التى تتضمن ثلاث فتيات صامتات جالسات إلى منضدة ذات غطاء أبيض، ولا شىء من حولهن فى فضاء الغرفة. تكوين ساكن هادئ بسيط، خال من التعقيد ولكنه مشحون بشتى التساؤلات التى تبعثها تيمة «الانتظار»، وهى تيمة فرضت نفسها على الفن الحديث، مسرحًا ورواية وشعرًا ولوحات. فيما انتظارهن؟ ومن ينتظرن؟ وماذا بعد الانتظار؟ وهل سيأتى القادم المنتظر؟ هل سيجلب على قلوب العذارى الصغيرات فرحة أم خيبة أمل وعذابات؟

وفى لوحة السيدة الجالسة على كرسى عجـر خشـن الصنع، ومن حولها الصحراء تزخر بوحوش مخاتلة تتربص بها وتضمر لها الشر، وتترقب اللحظة التى تسنح لها فيها أن تنقض عليها وتفتك بها. ومثل هذه الوحوش لا تحيط البشـر فى الصحارى والقفار فحسب، بل فى حياة كل يوم فى البنادر والمدن أيضًا - فى هذه اللوحة جلست امرأة من نساء زينب السجينى، نوبية صعيدية، على كرسيها فى هدوء مستسـلمة حافية القدمين، لا زاد معها و لاعتاد، ولا تخشى وحشًـا ولا ترهب شيئًا، والوحوش المذكورة بدورها تتشممها عن بعـد، ولا تقوى على الاقتراب. مما يذكرنا - مع الفارق الكبير على أى حال - بلوحة الفنان الفرنسى هنرى روسـو (١٨٤٤ - ١٩١٠) «البوهيمية النائمة»(*) التى تريد أن تقول مثلما تريد أن تقوله لوحة زينب السجينى هذه: «إن الاتساع يضع رأسه على وسادته، وينام ملء جفنيه، لا يرهب أعادى الزمن، مـا دام قد زهد فى متاع الدنيا، وصفا مـن الضـغائن والأحقـاد قلبه».

هذا ما تقوله النوبية كرتاء الشعر، حافية القدمين، ذات النظرة الصافية، والتى وضعت فى حجرها ليس كـيس نقـود

(*) بالنسبة لهذه اللوحة راجع كتابه «مـن رواد الفـن الحـديث» الصادر فى سلسـلة «مـذاهب وشخصـيات» طبعـة ١٩٦٤ ص ١٤٩، ١٥٠.

أو قطعة من سلاح، بل قطيطًا جاء يبحث بدوره فى حجرهــا عن الدفء والسلام والمؤانسة.

حقًا، إن لوحات زينب السجينى تعود بنا إلــى «زمــن البراءة» الذى تنعم فيه صباياها باللعب البرىء مــع الطيــر والحيوان والسمك. وما أبدع ذلك التكوين المتماسك، الســهل الممتنع، الذى يجمع أختًا حملت بذراعها أختها الصغرى على كتفها، ومدت ذراعها الأخرى لتقف على يدها لا عصفورة بل سمكة صغيرة، قفزت توًا من بــين الأمــواج عنــد قــدميها السمراوين الحافيتين، والسمكة فى تراثنا الشعبى رمز للخيــر والرزق دومًا. ولهذا تضعها بعض الفتيات فى لوحات زينــب السجينى على رؤوسها.

أما فى الحقول وعلى سفوح التلال، حيث تنبت تخيلات لن تلبث أن تنمو وتترعرع وتثمر تمرًا، والتمر بدوره رمــز للخير الذى تتغنى به لوحات زينب السجينى؛ فالصبايا تلعــب مع الأبقار، تجلس على ظهورها، وأحيانًا ترقــد عليهــا فــى استسلام وأمان. كما تقف الطيور البيضاء الصغيرة ترفــرف بجناحيها على رؤوس تلك الأبقار أيضًــا، تشــاركها اللعــب والفرحة فى جنات خضراء وارفة الظلال.

كم تستدعى هذه اللوحة عالم الفراعنة الأجــداد، وقــد كانت البقرة «هاتور» بدورها رمزًا للخصب والخير.

وهذا اللعب الذى تهنأ به القرويات الصغيرات، ليس لعبًا لذاته وبذاته فحسب، بل هو أداء لبعض العمال الحقلية أيضًا. وهكذا يجتمع العمل واللعب فى تكوينات ترفرف عليها البهجة والصفاء.

عالم من الجمال والدعة والفرحة. هذا عالم زينب السجينى، من بعض الزوايا.

على أنه من زاوية أخرى، إذا حلت كارثة – مثل زلزال أو سيول – بالناس البسطاء، ناس مصر المنحدرة قسماتهم من مقابر ومعابد أسوان والأقصر فان الشدائد تجمع بينهم، وتلملم شملهم ويضحون جسدًا واحدًا يئن بالألم نفسه، وينضح بالشكوى ذاتها. تجمع الأم صغارها فى حجرها، وبين ذراعيها تحتضنهم، وهم يحتمون بها ويلتصقون، فتحاول جاهدة أن تهون عليهم وتمدهم من قوتها عزاء وجلدًا. وتحتضن الأم فى إحدى اللوحات صغيرتها، ويتلامس الوجهان بحثًا عن الأمان الذى لا يجده الطفل إلا فى أحضان أمه، ولا تجد الأم لحياتها من معنى إلا فى درء كل المكاره والشرور عن طفلها الأعزل.

مثل هذه الحوارات المضمرة سمة مميزة فى لوحات زينب السجينى، وهى تقيم تقاربًا وتواصلاً بينها وبين المتفرج، تحفظها من التردى فى هوة اللامبالاة التى تتعرض لها أعمال كثير من الفنانين الآخرين.

إن لوحات زينب السجينى قادرة على عقد أواصر صداقة ومودة بينها وبين المتفرج، بحيث لا يكون بالإمكان نسيانها سريعًا، أو مقاومة الرغبة فى العودة إليها للاستمتاع بمحاوراتها البريئة غير المستعلية دومًا. وهذه – والحق يقال – أحد المتطلبات التى لا يستغنى عنها الفن قديمه وحديثه، لبقائه حيًا متواصلاً فى قلوب وأذهان الجماهير.

سمات مميزة:

ويجدر أن نلتقط فى هذه العجالة السريعة بعض السمات المشتركة فى تكوينات زينب السجينى.

وأول هذه السمات تتمثل فى أن «الحّيز التشكيلى، يكاد يخلو تمامًا من كل محسنات، ومن كل ما هو متزيد فيه، مما يسمح للعين بالولوج توًا ومباشرة إلى حيث يتمركز الحدث الذى تروى عنه اللوحة، وهو مفرغ بدوره فى مشهد على غاية من البساطة، والبعد عن التعقيد.

يخف الشكل، فيطفو المعنى، ولا يغرق فى التفاصيل التى تضر أكثر مما تنفع. وقد عرف الشعراء على الأخص فعالية الحذف فتميَّز عطاؤهم عن عطاء النثر بسرعة التوصيل وقوة الإيحاء. ومن تبين لنفسه من المصورين أهمية الحذف وجرؤ عليه ارتقى بفنه إلى مصاف الشعر، وأبدع أعمالاً

تجردت من ثرثرات النثر ويصدق عليها، كما يصدق على لوحات زينب السجينى، وصف «اللوحات القصائد».

ولعل من أخلص ما تتغنى به لوحات الفنانة زينب السجينى هو الثراء الباذخ، رغم بساطة التكوين والتلوين. والثراء هنا ثراء الروح وليس ثراء المادة، هو القناعة، وفى «زمن البراءة الذى هو الزمن التشكيلى» لزينب السجينى «القناعة - بحق - كنز لا يفنى» ولعل فن «زينب المصرية» يتضمن بهذا كله «عتابًا - وليس احتجاجًا» على «زمن اهتبال المادة» «زمن الضراوة» الذى ما عادت تعتبر فيه «القناعة كنزًا» وإن اعتبرت كنزًا فهو على أى حال «كنز يفنى». إن الاقتصاد والزهد لا يقدم عليهما إلا من كان صافى البصيرة، واثق الخطى، نافذ الرؤيا، حتى ينفض من حول عينيه ركامات المادة اليومية، ليضع يده على الجواهر المدفونة تحتها.

ولهذا فلئن بقى «فن زينب السجينى» - وسيبقى - فلأنه لمس «الطبيعة الأصيلة» للإنسان المصرى الذى «يأكلها بذُقة» ولا يستبدل بقناعته هذه سباق «المجتمع الاستهلاكى» الذى يمضى لاهثًا بالإنسان ليس إلى الثراء فحسب بل وإلى حتفه.

وثانى هذه السمات أن الفتيات والنسوة فى لوحات

زينب السجينى هن صعيديات نوبيات، من قمة الـرأس إلـى أخمص القدم. ولا تخطئ العـين هـويتهن هـذه، بشـرتهن السمراء الخمرية التى أسكرت من قبل فناننا الكبير محمـود سعيد فى طريقه إلى المصرية، بشعرهن الأكرت وقسـماتهن الأميل إلى الزنجية، وعيونهن النجلاء الكحيلـة، وملبسـهن الذى يماشى سخونة الجو فى مصر العليا.

وهذه الفتيات والنسوة يبدين على الدوام فى اللوحـات حافيات سواء كن فى الخلاء أو داخل البيوت. وينم ذلك عـن حنين الإنسان المصرى إلى «الفطرة». كمـا يضـفى علـى شخصيات زينب السجينى مسحة من «البدائية»، ويبدين رمزًا للاحتجاج على قيود المدنية، وللرغبة الدفينة فى التحرر منها، بحيث يمكن القول من خلال تلك اللوحات إن العبـرة ليسـت بالهندام والملبس، بل بالإنسان ذاته وراء كل ذلك. فالإنسـان ولو كان حافى القدمين، أكرت الشعر، أجدر بـالاحترام مـن نساء الصالونات المضمخات بالعطور، الرافلات فى الدمقـدس والحرير، المصففات الشعور بأحدث التسريحات الغربية.

ونستبيح لأنفسنا أن نقول فى هذا المقام، استنطاقًا لفن زينب السجينى، إن هذا الشـعر الأكـرت المهـوش خشـن الملمس، هو الأجمل فنيًا. أتعرفون لماذا هو الأجمل؟ لأنه أكثر صدقًا، أو إن شئنا الدقة هو الصدق بعينه، بينما ذلـك الـذى

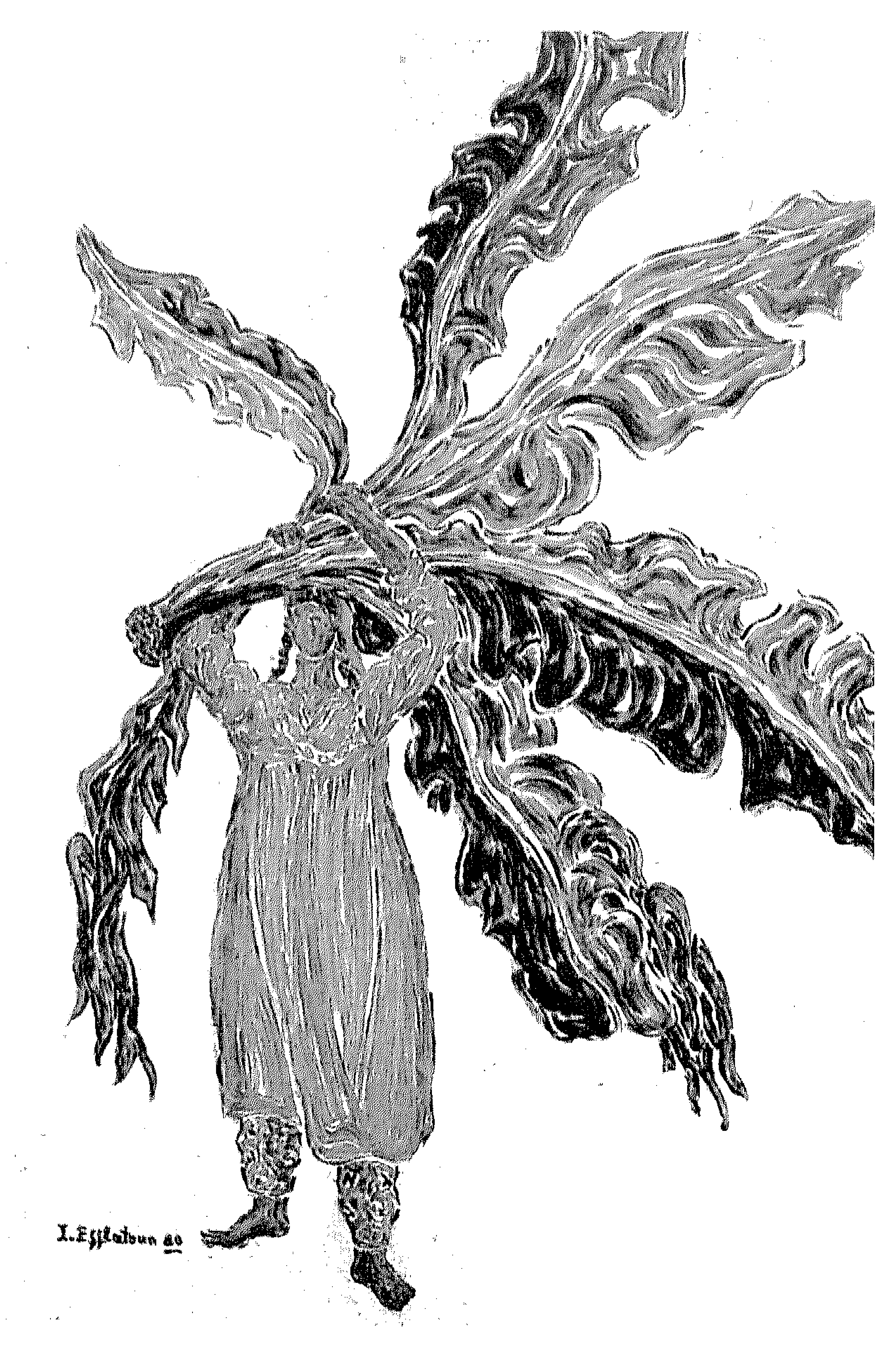
نجده فى صالونات المدينة هو الزيف بعينه. وهل للفن خيار آخر غير إعلاء الصدق على الأكاذيب مهما تجملت؟

إن زينب السجينى قد استطاعت بهذه الوجوه أن تحقق للوحاتها طابعًا لا تخطئه العين، من ناحية، وأن تكسبها مسحة قومية محلية ليست مستوردة أو مستجلبة، بل راسخة فى التراب المصرى، من ناحية أخرى.

وهذا لمما يحسب لفن زينب السجينى، بالإضافة إلى حواراته الإنسانية التى أشرنا إليها.

وهكذا عبر المحلية، تنفذ بنا الفنانة إلى «زمن من البراءة والبدائية» هو من أغلى إسهاماتها فى التصوير المصرى المعاصر. وقد تكون هذه الإسهامة امتدادًا لمبدعين آخرين من أمثال محمد ناجى وراغب عياد وعبد الهادى الجزار وحامد ندا، إلا أن ذلك لا ينتقص من عطاء زينب السجينى، فإن الفنان قبل كل شىء موقف واختيار، وعلى قدر اختياره يحسب له أو عليه.

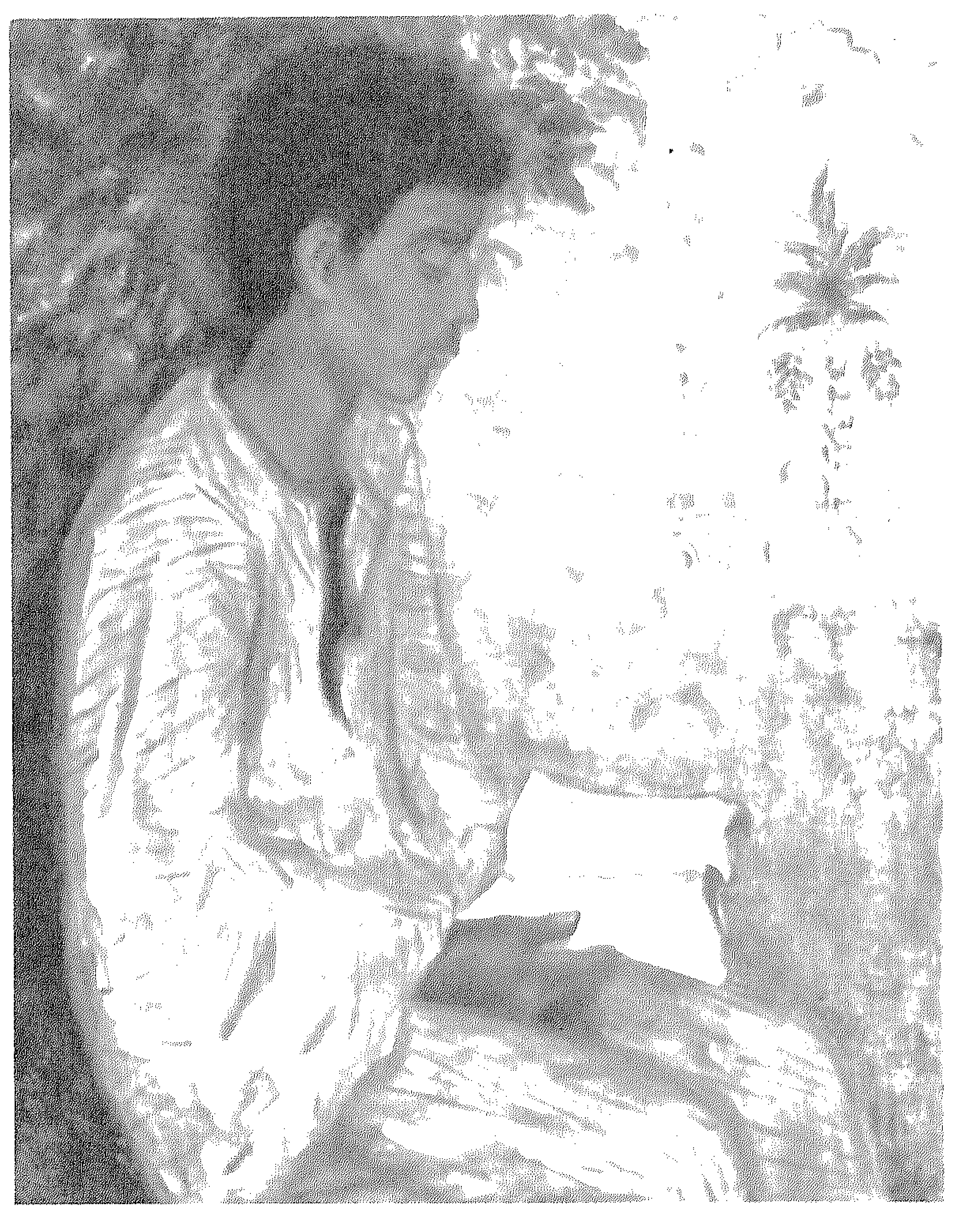
الفهرس



إنچى أفلاطون ... ... حاملة شجرة الموز



زينب عبد العزيز ... ... من حياة الصيادين على نهر النيل قرب القاهرة



وسام فهمى ...   ... استغراق



نازلي مدكور ...   ... من استقبال الطبيعة إلى تأملها

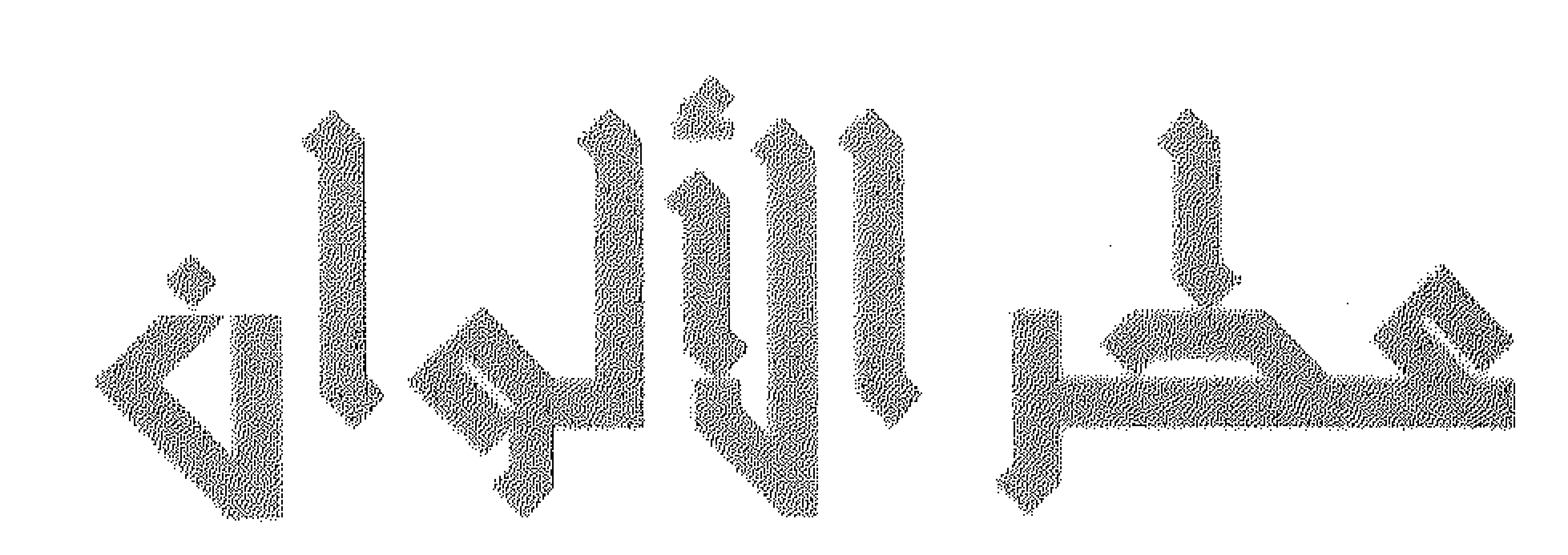


زينب السجيني .... ..أمومة

رقم الإيداع ٢٠٠٢/١٧٩٧٤
الترقيم الدولي : I.S.B.N 977-305-340-7

الشركة الدولية للطباعة

المنطقة الصناعية الثانية - قطعة ١٣٩ - شارع ٣٩ - مدينة ٦ أكتوبر
☎ : ٨٣٣٨٢٤٠ - ٨٣٣٨٢٤٢ - ٨٣٣٨٢٤٤
e-mail: pic@6oct.ie-eg.com



هذه صفحات عن عطاء خمس مصورات
مصريات مشهود لهن بالتمكن من أدواتهن
التشكيلية وثراء مضامينهن الفكرية والوجدانية
بالإضافة إلى طلاوة حوارتهن مع الطبيعة والإنسان

لوحة الغلاف: الفنانة نازلي مدكور

الغلاف: هند سمير

المجلس الأعلى للثقافة